

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

III

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Jeunes Filles françaises et la Guerre. 1 vol. (Librairie Armand Colin)

La Musique, ses lois, son évolution. 1 vol. (Flammarion).
(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

La Musique et la Magie. 1 vol., texte littéraire et musique (A. Picard).
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.)

Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression Épuisé.
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.)

De parabaseos partibus et origine (Thorin).

Théorie du Rythme dans la composition musicale moderne, d'après la doctrine antique, suivie d'un **Essai sur l'Archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes** (A. Picard). Épuisé.
(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.)

Fragments de l'Énéide en musique, d'après un manuscrit de la Laurentienne; fac-similés phototypiques et traduction en notation moderne, précédés d'une introduction (A. Picard) Épuisé.

Congrès international d'Histoire de la musique tenu à Paris en 1900; mémoires, vœux et documents publiés au nom du Comité. 1 vol. (Fischbacher)

Éléments de Grammaire musicale historique : les modes diatoniques au point de vue de la mélodie et de l'harmonie (Leçons du Collège de France publiées dans la *Revue Musicale*, années 1905 et 1906).

Le Chant choral I. Chansons populaires et morceaux choisis des auteurs classiques (100 pièces à une et deux voix), avec un exposé de la *Méthode directe*. 1 vol (Hachette)

Le Chant choral. II. Morceaux choisis pour deux, trois et quatre voix, tirés des auteurs français et étrangers. 110 pièces. 1 vol. (Hachette).

J. COMBARIEU

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Des origines au début du XXe siècle

AVEC DE NOMBREUX TEXTES MUSICAUX

Tome III

De la mort de Beethoven au début du XXe siècle

Je professe absolument et sans réserve cette doctrine que la science n'a d'autre objet que la vérité, et la vérité pour elle-même... Celui qui se permet, dans les faits qu'il étudie, dans les conclusions qu'il en tire, la plus petite dissimulation, l'altération la plus légère, celui-là n'est pas digne d'avoir sa place dans le grand laboratoire où la probité est un titre d'admission plus indispensable que l'habileté.

(Gaston Paris, *décembre 1870*.)

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

PRÉFACE

Pendant ces heures de tourmente où tout l'héroïsme se dresse contre toute la barbarie, la musique paraît être une chose bien petite et assez compromise, une « lampe dans le vent », comme disaient les scolastiques pour définir l'homme. Le goût des Beaux-Arts a pour domaine la région des sentiments désintéressés. Loin de la lutte pour la vie, on éprouve une sorte de pudeur à se laisser distraire de la seule beauté dont le culte soit en ce moment permis, le culte de l'action. Plusieurs raisons doivent cependant triompher de ces scrupules. La musique occupe une place nécessaire dans l'éducation nationale, dont les organes essentiels sont intangibles en tout temps. En second lieu, elle se rattache par tant de liens à la vie économique et morale, que ses titres à notre étude ne sauraient être prescrits.

Elle ne sera pas abattue par la tempête effroyable dont les secousses retentissent sur le monde entier, et puisera même, dans le bouleversement profond des éléments où tiennent ses racines, une sève nouvelle. Car il n'est pas possible qu'elle échappe au mouvement général d'où la civilisation va sortir retrempée et rajeunie.

Elle est, parmi les arts, celui qui reflète le mieux les sentiments populaires et la vie sociale. Comment donnerait-on un moyen d'expression collectif à tant

d'âmes éprouvées, si la musique ne venait les grouper en un chœur immense pour magnifier ensemble leurs douleurs, leurs fiertés et leurs espérances? Comment pourrait-on célébrer le triomphe du Droit, sans appeler autour des drapeaux victorieux les puissances enthousiastes de l'orchestre et du chant?

La fonction de la musique sera demain plus grande qu'elle était hier. Nous occuper d'elle, en ces heures tragiques, c'est encore servir, avec nos faibles moyens, les intérêts certains de la civilisation.

Juillet 1916.

Le présent volume était en cours d'exécution, quand une mort soudaine a frappé son auteur en plein travail, au moment où il venait de corriger les épreuves des quatorze premiers chapitres. Pour les chapitres suivants, il laissait des pages définitivement rédigées et de nombreuses notes. Ces matériaux ont été mis en œuvre, classés et, sur quelques points, complétés par une collaboration à laquelle nous avons fait appel, sachant que le musicien expérimenté à qui nous la demandions apporterait, avec le respect des idées de M. Jules Combarieu dont il avait suivi de près les recherches et les publications, la conscience et l'indépendance qui sont les qualités premières de l'écrivain. Mais les difficultés inhérentes à une histoire contemporaine ont été encore accrues par cette circonstance douloureuse. Les erreurs et les oublis inévitables dans une œuvre pareille ne compromettent pas, nous en avons la conviction, la solidité et la valeur de l'ensemble. Au surplus, nous espérons que ces imperfections nous seront signalées et pourront être corrigées dans l'édition suivante.

Note des éditeurs.

1919.

PREMIÈRE PARTIE

D'AUBER A BERLIOZ

Bien au delà des frontières de la France, le goût de la musique française a prédominé chez presque toutes les nations et donné le ton à toutes les œuvres.

(Richard Wagner, *Rapport au roi Louis II de Bavière*, 1865.)

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION :

UN GRAND SIÈCLE

Vue d'ensemble. — Les causes générales du renouvellement de la musique. — Les forces révolutionnaires et les forces conservatrices. — Quelques dates pouvant servir de points de repère; difficultés de suivre un plan qui respecte la complexité des faits. — L'état des esprits et la musique à l'aube du romantisme. — Paris, centre de la vie musicale européenne. — Fin de la période viennoise. — L'Allemagne du Nord. — Décadence de l'Italie. — Hommage rendu par R. Wagner à l'influence prépondérante de la musique française. — Londres. — Les foyers principaux de l'activité musicale à Paris : le Conservatoire, l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre italien.

Quand commence exactement le grand siècle inquiet, aussi riche d'art et de science? A quel moment est-il clos? Fixer ses limites en suivant le comput du calendrier, — 1800-1900, — conviendrait à des annales, non à une Histoire. Nous le prenons à la mort de Beethoven; mais nous pensons qu'il faut le suivre jusqu'à cette année 1914 qui. pour tant de choses, apparaît aujourd'hui comme le point terminus d'une évolution et le point initial d'une ère nouvelle. Nous l'étudierons comme nous avons déjà étudié les époques plus lointaines, d'après la même méthode critique, en faisant parler le plus possible les documents eux-mêmes : *sine ira et sine studio*.

Il nous offre un domaine plein de merveilles. Les créations de l'art y furent magnifiques; il serait à peine exagéré de dire qu'en France les musiciens nous ont donné, comme les littérateurs, quatre grands siècles. Notre XIXe a eu l'éclat d'une Renaissance; il a renouvelé ce rayonnement de l'influence française que nous avons si souvent

observé pendant et depuis le moyen âge. Après avoir créé l'orchestre et élevé la symphonie instrumentale à une aussi grande richesse que la polyphonie vocale d'autrefois, il a fait du langage des sons une puissance d'expression que la plus haute poésie verbale ne saurait égaler. Souvent encore, la musique sera un divertissement, parfois même un divertissement banal; mais que de chefs-d'œuvre elle a produits! Désormais, elle sait s'affranchir des tyrannies qui, longtemps, bornèrent son action : celle des airs de cour, celle des rythmes de danse, celle du goût des salons. Après avoir été un passe-temps de luxe, un thème de discussion, comme à l'époque des *Bouffons* et de Gluck, entre philosophes et littérateurs amis des ariettes, elle s'est emparée peu à peu de tous les domaines de l'esprit : elle sait émouvoir profondément, elle sait peindre, elle veut penser et faire penser l'auditeur sérieux. Elle se rapproche du peuple, et, brisant le cadre fragile des genres, devient largement humaine. Elle apparaît désormais comme une grande force morale et sociale; en même temps, elle est la révélatrice d'une catégorie unique de la beauté. Sans elle, toute étude de l'homme moderne serait incomplète.

Les causes de ce renouvellement sont multiples. Des changements politiques de plus en plus profonds qui, en supprimant peu à peu les barrières sociales, étendent l'action de la musique; les progrès de la richesse publique permettant de donner plus d'éclat au culte des arts, et ceux de la science, appliqués à la lutherie, favorisant la virtuosité; la facilité des relations internationales, les grands voyages découvrant le folklore universel; les travaux d'histoire, l'éblouissant essor du romantisme, la poésie si variée des nations du nord et du midi, les premiers contacts avec les civilisations orientales offrant aux compositeurs mille sujets séduisants et neufs; enfin la tendance des esprits à serrer la vérité artistique de plus près (tendance générale qui, en peinture, remplace le travail d'atelier par le travail de plein air) : tels sont les grands faits qui dominent cette dernière période de l'évolution musicale. Au XIX[e] siècle, le génie des compositeurs se joue sur un fonds d'expérience très riche; leur imagination a plus de champ; leur sensibilité réagit à un flot d'impres-

sions venues de tous les points de l'horizon. Exception faite de noms tels que Bach, Hændel, Mozart, Beethoven, qui gênent et découragent tout essai de comparaison entre le passé et le présent, il est certain que la musique progresse; mais, il faut le reconnaître, ce n'est pas toujours dans le sens de sa nature propre, en accentuant de plus en plus son indépendance et ce qui fait d'elle un *unicum* splendidement isolé, qui éclate aux esprits, aux esprits seuls, l'existence du monde matériel ne paraissant plus indispensable. Elle se développe et se diversifie en se rapprochant de la vie concrète et visible. Il semble qu'elle change de nature; elle jalouse les autres arts; elle rivalise avec eux sur leur propre domaine. Elle reprend à son compte la plupart des sujets traités par les poètes de tous les pays et de tous les temps, voire par les peintres, les paysagistes, les visuels attachés à la forme et à la couleur des choses. Elle veut peindre autant qu'émouvoir, en donnant des images saisissantes de la réalité pittoresque, de l'histoire, de la légende, du rêve. Elle finira même par dédaigner l'émotion; elle voudra être purement descriptive. De là l'extrême variété des sujets. La grande musique, sous l'ancien régime, avait, comme l'art antique, une disposition à ne traiter que des thèmes connus, fixés par la tradition religieuse ou populaire; la musique moderne revient assez souvent à de vieux sujets de composition qu'elle rajeunit par l'individualisme; mais, au cours du siècle, elle s'adonne de plus en plus à la recherche du sujet rare, exotique, étrange et imprévu, paradoxal. Ce changement de tendances entraîne nécessairement des modifications profondes de la technique. On les observe d'abord dans la langue qui se renouvelle par l'enrichissement dû à des combinaisons de timbres; ensuite dans le plan de certaines compositions comme la sonate, la symphonie, le drame lyrique, où les vieux cadres sont brisés; enfin dans ce qu'on pourrait appeler les lois de la syntaxe, c'est-à-dire les règles de l'harmonie, aussi bouleversées que celles de nos anciennes constitutions politiques. Il arrivera même un moment où les musiciens s'ingénieront à sortir du système fondamental dont ils sont encore prisonniers; la gamme diatonique avec ses deux intervalles

de demi-ton placés entre le 3e et le 4e, le 7e et le 8e degrés, semblera frappée de discrédit.

Il y a des forces révolutionnaires qui dirigent et, vers la fin du siècle, précipitent l'évolution musicale. Elles entrent en jeu à l'avènement de Berlioz. Mais il y a des forces conservatrices qui leur font équilibre et obtiennent parfois sur elles des triomphes plus ou moins durables, après des conflits analogues à ceux de la politique. C'est moins un développement parallèle qu'une bataille continue, où l'art est pénétré par les activités contraires de la vie sociale, par toutes les aspirations de la pensée moderne qu'arrêtent ou ralentissent des habitudes séculaires. Lorsqu'il se présenta à l'Institut, Berlioz n'eut pas une seule voix : il fut d'abord battu par A. Thomas, qui avait beaucoup moins d'imagination que lui, mais plus de sagesse; un peu plus tard, il fut battu par Clapisson, l'auteur de *La Fanchonnette*; à une dernière élection, il eut Panseron parmi ses concurrents redoutables, et ne fut élu qu'après un quatrième tour de scrutin. Cette partie de l'histoire de la musique fait moins songer aux temples sereins dont parle le poète, qu'aux parlements modernes divisés en partis très hostiles et ayant une droite, un centre, une gauche, une extrême gauche, etc....

La première période qu'on pourrait distinguer, — mais sans dresser de barrières, car la réalité historique répugne presque partout à des divisions rigoureuses, — tient entre deux dates : 1827 et 1846. Ce sont deux points de repère mémorables. 1827 est l'année de la mort de Beethoven, celle des débuts à Paris de la Malibran, à peine âgée de vingt ans, et de la Taglioni, celle de la première séance (9 mars) de la Société des concerts du Conservatoire; 1846 est la date de la *Damnation de Faust* et du dernier concert de Liszt. Entre ces deux limites, la musique connut des triomphes dont les âges antérieurs offrent peu d'équivalents. Il y eut alors des artistes dont le nom seul, encore aujourd'hui, nous émeut, et garde, comme les souvenirs de jeunesse, un magique pouvoir d'évocation. De 1846 à 1865, il y a une seconde étape où la production musicale est plus riche, plus variée, et où le génie francais crée des œuvres qui sont une partie inté-

grante de notre Histoire nationale. 1865 est l'année de la première représentation de *L'Africaine* et de *Tristan et Isolde*. A cette époque environ, commence une transformation qui n'est pas, comme dans la Florence du XVIe siècle, le résultat d'un rêve académique, mais une forme inévitable des aspirations politiques, et où le rajeunissement de l'art a son principe dans la réorganisation, encore tâtonnante et trouble, de la vie sociale.

La difficulté, pour l'historien, n'est pas de signaler des compositions belles ou originales; c'est d'adopter un plan et un ordre d'exposition qui ne soit pas trop arbitraire. On pourrait distinguer les genres, — théâtre, concert, musique de chambre, musique religieuse, — et suivre l'évolution de chacun d'eux en particulier; mais d'abord l'idée de « genre » impliquant un mode de composition spécial est une idée qui tend de plus en plus à s'effacer; en second lieu, la plupart de nos compositeurs ont écrit dans tous les genres, si bien qu'une étude partagée en monographies techniques devrait dans chaque chapitre faire reparaître les mêmes noms propres. Ajoutez que la musique moderne est à la fois humaine et très personnelle; ce qui nous intéresse, avant le « genre » choisi par lui, c'est le tour d'esprit et la psychologie du musicien : à quel moment d'un exposé faudrait-il donner la caractéristique générale d'un compositeur qui a écrit des opéras, des symphonies, des concertos pour violon et de la musique de piano, si ces catégories d'ouvrages donnaient lieu à des études distinctes? Enfin, des maîtres tels qu'Auber, Gounod, Saint-Saëns, Liszt, Verdi, pour n'en pas citer d'autres, ont traversé presque tout le XIXe siècle; et quand on a commencé à parler d'eux, on résiste difficilement au désir de les suivre jusqu'au bout de leur carrière, sans s'arrêter aux dates indiquées plus haut. Trompeurs sont la plupart des écriteaux qui servent pour les classifications à compartiments très distincts; partout on trouve une réalité complexe parce que cette région de la vie est très complexe et d'ordre supérieur; partout il y a croisement des lignes directrices, indépendance de l'esprit des vrais artistes, compénétration des courants principaux. Nous ne serons donc pas l'homme d'un seul point de vue. Nous avons à

parcourir des jardins d'Armide; l'itinéraire tracé à l'avance ne doit pas constituer un esclavage.

A l'aurore du siècle, suivant une loi dont il est malaisé de donner la raison, la musique fut en retard, mais légèrement cette fois, sur les autres arts. La dislocation de l'ancien régime et les guerres de la Révolution avaient fait naître dans les âmes des sentiments qui semblent être le domaine propre ou préféré de l'expression musicale : une lassitude désenchantée (produite, dès avant 1789, par l'abus de la vie mondaine et de ses conventions), l'amour de la rêverie et de la nature, le goût de la solitude, une mélancolie poussée quelquefois par l'individualisme jusqu'à une tristesse poignante et au désarroi de la volonté de vivre. De là sortit le premier romantisme littéraire. Nous n'avons pas à en retracer le tableau; il nous suffit d'indiquer quelques dates, pour une brève comparaison. Dès 1776, le *Werther* de Gœthe et l'*Ossian* de Macpherson étaient traduits et accueillis avec enthousiasme. Chateaubriand écrivait : « Depuis le commencement de ma vie, je n'ai cessé de nourrir des chagrins; j'en portais le germe en moi comme l'arbre porte le germe de son fruit. Un poison inconnu se mêlait à tous mes sentiments »; c'est à peu près ce que dira Schumann, avec le langage de l'orchestre, dans son opus 115, *Manfred*. *René* est de 1802; c'est en 1822, date de *La Barque du Dante* de Delacroix et des *Odes* de Victor Hugo, que Pichot publia sa traduction de Byron; le premier cénacle romantique est de 1823; et c'est entre 1820 et 1830 que Lamartine, le plus musical de nos poètes, donna ses *Méditations* et ses *Harmonies*. Or, la musique ne fut pas, comme il aurait convenu, le premier organe de l'état d'âme romantique. Elle ne sut pas faire immédiatement sienne la poésie qui était diffuse autour d'elle et qui semblait la solliciter. Elle eut quelque peine à abandonner ses carillons de Cythère, sa rhétorique officielle, ses pompes théâtrales, et cette esthétique des amateurs d'autrefois qu'on est tenté d'appeler l'esthétique des « petits riens ». Sans doute, des musiciens tels que Lesueur, Cherubini, Spontini, témoignent par quelques-uns de leurs ouvrages qu'ils sont au seuil d'un monde nouveau; mais il faut aller jusqu'à la

Symphonie fantastique (1830) et à *Robert le Diable* (1831), pour avoir les premières impressions, très inégales, d'un changement net. Le *Freischütz* de Weber (1821) avait été un cas isolé, de nature spéciale, et sans influence sur l'art français. La musique prit un peu plus tard sa pleine revanche avec Berlioz, avec Chopin, avec Liszt, avec R. Schumann. Dans les œuvres enfiévrées de ces maîtres passent tous les frissons et se déchaînent tous les rêves de l'âme moderne. Spontini et Meyerbeer, après la région assez plate où notre première rencontre sera celle d'Auber, nous conduiront à ces sommets.

Après comme avant 1827, le centre de la vie musicale en Europe est Paris. C'est là que le consentement universel continuait à placer les modèles du goût, de l'élégance et de la distinction. Pour un ambitieux, dans les arts comme ailleurs, conquérir Paris fut toujours le rêve suprême; le manquer et le sentir hostile, était une source d'inconsolable dépit. Tous les musiciens étrangers ont éprouvé les impressions que l'Alboni nota dans son Journal, lorsqu'elle vint chez nous pour la première fois : « Je n'oublierai jamais la sensation que j'éprouvai en entrant dans cette adorable ville. J'avais cependant vu pas mal de capitales; mais rien ne saurait rendre l'impression que je ressentis. Etait-ce un pressentiment que j'y passerais la plus grande partie de ma vie et que j'espère y mourir? Je ne sais; mais le fait existe et je le dis : adorable Paris! » Dans un gros livre consacré à la Sontag (Berlin, 1913), un critique allemand, Heinrich Stümcke, raconte que cette cantatrice vint à Paris, en 1826, pour chanter *Le Barbier* en italien. Il sent bien que, de la part d'une hambourgeoise, c'était très hardi; et il explique ainsi cette hardiesse : « Paris était la capitale de la musique (*Musikhauptstadt*); tout chanteur d'élite devait y recevoir la consécration définitive » (p. 70). A vrai dire, la contribution française à l'histoire générale des chefs-d'œuvre n'avait pas égalé celle de la période viennoise, incomparablement illustrée pendant un demi-siècle par Haydn, Mozart, Beethoven; cependant, Paris fut et resta toujours, pour les compositeurs et les virtuoses, le grand foyer d'attraction. Ce fait peut être justifié par un rapide examen de l'état de l'art dans les principaux pays.

La période viennoise avait eu un éclat magnifique, mais d'une durée assez brève. Commencée en 1780 au moment où le génie de Haydn et celui de Mozart arrivent à leur pleine maturité, elle finit avec ces Lieder appelés « Chants du cygne », que Schubert composa dans l'automne de 1828, quelques semaines avant sa mort. Il y eut alors une déviation et un abaissement du goût : de Mozart, on ne connaissait plus que *La Flûte enchantée*; dans cette ville à moitié italienne où une aristocratie brillante avait protégé les premiers chefs-d'œuvre de la symphonie et du quatuor, l'engouement allait aux comédies à couplets, aux farces, aux opérettes des Volkert, des Krauer, des Müller écrivant par centaines des pièces populaires qui rappellent la verve facile de notre Favart. Chez les Allemands du Nord, la vie musicale était certes très active : dès 1804, on n'y comptait pas moins de 24 théâtres d'opéra avec un grand nombre de concerts; mais nulle part, en 1827, il n'y a une maîtrise prépondérante, une capitale d'art. Leipzig entretient la mémoire de Bach et tire un certain prestige (depuis 1795) de la maison d'édition Breitkopf et Härtel; en dehors de son Gewandhaus, l'art y est sans éclat, dominé par l'influence des opéras-comiques français et italiens, ou celle de petites pièces à la mode. En 1843, un conservatoire fameux y sera dirigé par Mendelssohn; mais son influence sera bientôt submergée par des courants puissants : ceux de la musique de Berlioz, de Fr. Liszt, de R. Wagner. A Dresde, malgré son génie, ses appels au public, — et cette innovation hardie qui consistait à conduire l'orchestre à la baguette, non au clavecin, — la tentative de Weber pour créer un grand centre de lyrisme, avait échoué au milieu de circonstances défavorables et d'intrigues.

L'Italie était en décadence. Dans un article de la *Revue européenne* (reproduit par la *Revue musicale* du 9 avril 1832), Berlioz écrivait : « Pour les théâtres romains, je voudrais pouvoir me dispenser d'en parler, car rien n'est plus pénible que d'avoir toujours à répéter les mêmes critiques et de voir se presser sous la plume les épithètes de *pitoyable, ridicule, détestable.* » Des musiciens de tendances opposées à celles de Berlioz ne pensaient pas autre-

ment. Nous citerons, dans un autre chapitre, le jugement sévère de Spohr en 1816. Mendelssohn écrivait de Rome en 1830 : « La musique italienne, de même qu'un Sigisbée, sera éternellement pour moi quelque chose de vulgaire et de bas »; et dans une autre lettre (17 mai 1831) : « L'Italie ne peut plus prétendre aujourd'hui à cette gloire d'être le pays de la musique : elle l'a déjà perdue de fait; peut-être ne tardera-t-elle pas à la perdre dans l'opinion du monde. » Un peu plus tard (1840), voici l'opinion de Charles Gounod : « En dehors de la chapelle Sixtine et de celle dite *des chanoines*, la musique italienne est nulle, ou exécrable. Quant aux théâtres, dont le répertoire est à peu près entièrement composé des médiocres opéras de Bellini, de Donizetti et de Mercadante, *il n'y a aucun profit musical à retirer de ces auditions, bien inférieures, au point de vue de l'exécution, à celles qu'offre le Théâtre italien de Paris.* »

Nous avons plus de peine que les étrangers à comprendre et à dire que la musique française a été prépondérante chez nos voisins et leur a servi de modèle bien au delà de 1850. Rien n'est cependant plus certain. Voici un témoignage qui ne manque pas d'autorité : « Le style de l'école parisienne *domine encore le goût de presque toutes les nations*.... A Paris, l'Italien et l'Allemand devinrent immédiatement Français; et le Français, quoique moins bien doué pour la musique, imprima d'une façon si nette la marque de son goût aux productions de l'étranger que, bien au delà de ses frontières, ce goût donna à son tour le ton à toutes les œuvres. » C'est R. Wagner qui a écrit cela, dans un rapport au roi Louis II de Bavière, en mars 1865. La seule ville d'Europe qui pût disputer à Paris le privilège de la plus grande importance réelle dans les affaires musicales était Londres. L'Angleterre dut cet honneur, comme plus tard certaines villes américaines, au besoin de compenser la modicité de sa production artistique par des articles d'importation, à ses goûts musicaux et à sa richesse matérielle. Nous verrons plus loin l'opinion de Chopin sur les Anglais, et les raisons de sa prédilection pour Paris. De son contact prolongé avec Hændel, puis avec Christian Bach, Londres avait gardé un amour de la musique chorale et instrumentale attesté par la créa-

tion de sa Société philharmonique (1813), mais n'était pas arrivé à créer un art national; c'était, en matière de musique, une ville ouverte : tous les virtuoses de l'Europe vont convoiter sa conquête.

Il paraît donc légitime de prendre Paris comme point de vue pour observer l'ensemble de la musique au xix[e] siècle et en tracer un tableau. Ce choix n'est pas un acte de chauvinisme; il nous est imposé par les faits. Il n'implique d'ailleurs aucune exclusion et réserve tout jugement sur la valeur relative des œuvres. L'art continue à être cosmopolite et connaît de moins en moins des frontières déterminées. Il ne nous a pas été possible de parler de Rome et de Venise au xvi[e] siècle sans faire intervenir les musiciens des Pays-Bas et de la France; de même, on ne saurait parler de la musique française dans la période moderne sans tenir compte, presque à chaque instant, des musiques étrangères.

Les foyers principaux de l'activité musicale dont nous avons à suivre d'abord les manifestations et à montrer l'influence sont le Conservatoire, l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre italien. Nous esquisserons rapidement la description de ces cadres que vont remplir les maîtres de l'enseignement, les compositeurs, des virtuoses de tout ordre.

En 1827, le Conservatoire de Paris s'appelait encore, depuis la mesure un peu sournoise prise par l'administration de 1815, l'*Ecole de chant;* c'est seulement l'ordonnance du 25 janvier 1831 qui, en rendant au Ministère de l'Intérieur les théâtres royaux, lui permit de reprendre le titre donné par la Convention. Mais sa réputation était déjà européenne. Le Conservatoire de Paris a servi de modèle à la fondation du Conservatoire de Prague (1811), à la *Royal Academy* de Londres (1822), à l'*Ecole royale* de la Haye (1826). Ses concerts, en 1828, commencèrent à donner des auditions fragmentaires de Beethoven et s'élevèrent peu à peu à une maîtrise incomparable. « Je ne pense pas, écrivait Mendelssohn en 1832, qu'il soit possible d'entendre d'exécution plus parfaite des œuvres classiques. » R. Wagner, pourtant si hostile à l'esprit français, déclare dans son *Art de diriger l'orchestre* (écrit

en 1869) que les efforts tentés au delà du Rhin « n'ont jamais suffi à mettre les orchestres allemands, si vantés, à la hauteur des orchestres français qui les surpassent *encore* par la force et l'habileté de leurs violons et surtout par celle de leurs violoncelles ». Il affirme n'avoir compris la *Neuvième symphonie* de Beethoven, dont certains passages lui semblaient obscurs, que lorsqu'il l'entendit jouer, en 1839, par l'orchestre du Conservatoire de Paris : « La beauté de cette exécution, écrit-il, me demeure encore indescriptible... Les écailles me tombèrent des yeux ; je vis nettement le rôle de l'interprétation et je pénétrai du même coup le secret de l'heureuse solution du problème. L'orchestre avait appris à s'identifier, dans chaque mesure, avec la *mélodie* de Beethoven, qui avait, de toute évidence, échappé à nos braves musiciens de Leipzig; et cette mélodie, l'orchestre la *chantait.* » Leipzig, qui allait devenir une école célèbre, n'était pas seulement inférieur pour les instruments à archet. Dans une de ses lettres (datée d'Iéna, 3 juillet 1877), Borodine raconte qu'il nomma un jour à Liszt le pianiste Goldstein :

— « Connais pas! interrompit Liszt.

— C'est un pianiste du Conservatoire de Leipzig...

— Ce n'est pas une recommandation! répondit le grand virtuose. *Ils nous ont envoyé un tas de médiocrités!* »

Dans une lettre de la même année (12 juillet), Borodine nous montre Liszt donnant une leçon de piano : « Ne jouez pas ainsi, disait-il à une élève; on croirait que vous venez de Leipzig! là, on vous expliquera que ce passage est en sixtes augmentées, et l'on croira que cela suffit ; mais jamais on ne vous montrera comment vous devez le jouer. » Ou bien encore, à une élève qui venait d'exécuter une *Étude* de Chopin d'une manière très incolore : « A Leipzig, on trouverait cela très gentil!... »

L'Opéra de Paris, bénéficiant de la décadence des théâtres italiens, fut certainement, pendant la première moitié du XIXe siècle, le plus brillant de l'Europe. Au moment de l'assassinat du duc de Berri (1820), il était situé rue de Richelieu, devant la Bibliothèque Nationale, occupant tout le square Louvois. Il avait dépossédé la Montausier de son théâtre (appelé en 1793 *Théâtre des Amis*

de la patrie, où on jouait tous les genres) et pris le titre de *Théâtre des Arts*. C'est là que pour la première fois, les spectateurs du parterre furent assis. Après l'attentat, il fut décidé que le théâtre serait démoli. L'Académie de musique s'était alors transportée dans la salle Favart, qui depuis sa construction (1782) avait tour à tour abrité la comédie italienne et l'opéra-comique; elle y était restée une quinzaine de mois; elle y joua, malgré une installation très défectueuse, l'*Œdipe à Colone* de Sacchini. L'Opéra s'était transporté ensuite rue Lepelletier (aujourd'hui rue Drouot), dans une salle de moins de deux mille places, qu'il avait inaugurée avec les *Bayadères* de Catel, où chantaient Nourrit père, Dérivis, Mme Branchu, et le *Retour de Zéphyre*, petit ballet de Steibelt. Le directeur, Habeneck, dépensa 188 260 francs pour monter l'*Aladin ou la lampe merveilleuse* d'Isouard (1822), qui connut pour la première fois le gaz d'éclairage. En 1823 paraît le premier « drame lyrique » d'Auber (en collaboration avec Hérold) : *Vendôme en Espagne*, œuvre de circonstance destinée à fêter le retour victorieux du duc d'Angoulême.

Voici les dates principales dans l'histoire de l'administration de l'Opéra :

1821 : on crée l'Intendance des théâtres royaux, sous la surveillance de laquelle Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra, est nommé Directeur. — 1824 : Habeneck est remplacé par Duplantys à qui on donne le titre d'administrateur; Lubbert succède à ce dernier, en 1827, avec le titre de directeur. — 1831 : le docteur Louis Véron, directeur du *Constitutionnel*, est nommé directeur-entrepreneur. L'État lui accorde une subvention de 810 000 francs pour la première année, de 760 000 francs pour la seconde, de 710 000 francs pour les suivantes. — 1831 : Duponchel est nommé directeur. — 1841 : Léon Pillet lui succède. — 1845 : Duponchel et Nestor Roqueplan s'associent. — 1849 : Roqueplan est seul directeur. — 1854 : la liste civile se charge de la direction de l'Opéra. Le député Crosnier est nommé administrateur général. En 1856, Alphonse Royer, ancien directeur de l'Odéon, lui succède; en 1862, il est remplacé par Emile Perrin, directeur de l'Opéra-Comique, qui reçoit une subvention de 800 000 francs de l'État, et 100 000 francs de la cassette impériale.

En 1870, E. Perrin donne sa démission, mais reste administrateur provisoire. Halanzier en 1871, Vaucorbeil en 1879, Ritt et Gailhard en 1884, Bertrand en 1891, Bertrand et Gailhard en 1893 prendront la direction. Gailhard est seul directeur jusqu'en 1907. Messager et Broussan lui succèdent et sont remplacés en 1913 par Rouché.

L'histoire des théâtres, depuis Lulli jusqu'à nos jours, est sans doute des plus brillantes ; mais, au point de vue financier, c'est presque une histoire de la faillite. L'Opéra-Comique en fut assez longtemps un exemple.

En possession d'un privilège (octroyé en 1806) et assimilés aux « Comédiens royaux », les artistes de l'Opéra-Comique durent passer du régime de la Société à celui de la régie. En novembre 1823, les sociétaires crièrent leur détresse et voulurent être déchargés de toute responsabilité administrative ; par ordonnance du 30 mars 1824, leur démission fut acceptée. Transporté de la rue Feydeau à la salle Ventadour, l'Opéra-Comique fit son ouverture le 20 avril 1829 (avec *Les Deux Mousquetaires*, un acte de Berton, *La Fiancée*, 3 actes d'Auber, *L'Illusion*, un acte d'Hérold, et *Paul et Virginie*, 3 actes écrits par Kreutzer en 1791). En 1831, malgré le succès de *Zampa*, la situation était mauvaise ; la recette tomba jusqu'à 59 francs ! On parla de faire venir la troupe de l'Odéon pour donner alternativement des spectacles de musique et de comédie. Il fallut fermer, le 8 novembre ; les artistes signèrent alors la déclaration suivante : « Comme le théâtre de l'Opéra-Comique se trouve fermé pour la seconde fois en dix mois,... il est de l'intérêt des artistes de faire connaître les charges qui pèsent sur l'administration. La salle Ventadour, le duc d'Aumont (premier gentilhomme du roi) et le peu de protection accordé à l'ancienne société ont été causes de sa dissolution. On a vu la maison du Roi refuser à des Français la salle Favart, berceau de l'Opéra-Comique, pour la donner aux Italiens avec une subvention de 70 000 francs, lorsqu'en même temps on imposait la salle Ventadour aux sociétaires de Feydeau, avec l'unique secours de 24 000 francs (puisque, sur une subvention de 150 000 francs, il fallait servir 126 000 francs de pension). *Ils préfèrent tout abandonner* ». Signé : A. Ferréol, Lemonnier, V. Rifault, Chollet, Ernest, Hockes, Louvet, pour tous les artistes de l'Opéra-Comique). On retrouve ensuite le malheureux théâtre place de la Bourse.

Le Théâtre italien, de 1801 jusqu'à la fin du règne de Louis-Philippe, fut installé tantôt à l'Odéon, tantôt à la salle Favart, rendez-vous des plus fines élégances parisiennes, tantôt à la petite salle de la rue de Louvois, tout à côté de l'Opéra de la rue Richelieu. En 1841 il se fixa à la salle Ventadour, construite en 1830 et ouverte sous le nom de *Renaissance*. On y jouait trois fois par semaine ; quelques soirées étaient consacrées à des auditions diverses. C'est là qu'on chanta le *Stabat* de Rossini (1842) et que Sivory, Liszt, Prudent, Berlioz donnèrent leurs concerts. La seconde période de l'histoire du Théâtre italien

s'étend de 1848 à la fin du second Empire, et correspond aux grands succès de Verdi. La dernière, qui est celle d'une décadence, comprend plusieurs directions éphémères, de 1872 à 1879, date de la clôture définitive.

Au Conservatoire, gardien des doctrines classiques, et aux trois principaux théâtres attentifs à suivre les variations du goût, s'ajoutent de nombreux concerts dont plusieurs eurent une valeur de premier ordre. Notre tâche devra s'étendre aussi à ce qu'on pourrait appeler les puissances auxiliaires de la musique : créations importantes de la lutherie, institutions utiles, folklore, esprit historique pénétrant jusque dans les programmes de concert, organisation des études d'archéologie, transformation de la grammaire de l'art. Enfin nous ne devrons pas oublier que dans le répertoire dont le grand public fait son aliment et qui représente l'état des mœurs, le médiocre tient beaucoup plus de place que le sublime.

Selon qu'on prend comme point de vue critique une conception de l'art déjà réalisée dans le passé, ou une conception à réaliser dans l'avenir, le mouvement de l'évolution apparaît aux uns comme un recul, aux autres comme un progrès. Ce qu'on ne saurait nier, c'est la richesse éblouissante du grand siècle.

CHAPITRE II

AUBER, HALÉVY, ADAM, HÉROLD

Caractères généraux des premiers maîtres de l'opéra et de l'opéra-comique français. — Auber; sa carrière et ses principaux ouvrages. — *La Juive*; l'œuvre et les idées d'Halévy. — Adam, élève de Boïeldieu; *Le Chalet*; comédies lyriques et ballets. — Hérold; ses premières incertitudes entre la musique italienne et la musique allemande; *Zampa*.

Quels sont les caractères généraux de cette musique, d'abord représentée par Auber, Halévy, Hérold, Ad. Adam, que les maîtres de tous les pays ont tenue en si bonne estime, et qui a été une forme nouvelle de l'influence française à l'étranger? Elle a dû son succès à certaines qualités fondamentales de notre esprit national, et aussi à quelques-unes de ses faiblesses. Elle ne fut pas la meilleure, il s'en faut, de la période où nous sommes; mais elle fut la plus populaire.

Cette musique française, si on la restreint aux compositeurs que nous venons de nommer, est pénétrée de l'esprit des races latines. Elle a très peu de goût et d'aptitude pour le langage abstrait de la symphonie pure; son art préféré est l'art social par excellence : celui du théâtre. Elle excelle dans l'opéra-comique plus que dans le grand opéra, et elle bénéficie de livrets qui, en général, sont bien conçus et adroitement construits. Elle veut être un agrément, non une fatigue; aussi répugne-t-elle à toute complication, aux recherches savantes du contrepoint, à la fugue, aux grands développements polyphoniques. Une loi qu'elle n'oublie jamais, c'est qu'une œuvre ne peut être agréable et belle que si elle a une étendue moyenne, une « juste grandeur ». Elle est surtout appliquée à l'invention mélodique et

rythmique; elle fait de l'orchestre le serviteur ou le simple auxiliaire du chant. Elle est toujours attentive à la vérité, à l'expression juste, mais ne va jamais très loin dans l'analyse psychologique : elle ignore systématiquement les états d'âme exceptionnels (comme celui qui sera traduit dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz) et, sans fouiller les caractères, elle ramène la plupart des passions à la forme commode d'un lieu commun. Objective et non individualiste dans sa manière de traiter un sujet, très éloignée de rechercher l'originalité à tout prix, beaucoup plus soucieuse de s'adapter au goût du public que de le transformer au profit d'idées nouvelles, elle n'a rien d'âpre, de brusque, de nerveux, rien qui étonne ou soit agressif. Elle ménage l'oreille; elle est amie des consonances, et use modestement de la langue courante. Elle est capable d'éloquence, de pathétique et de charme. Le sentiment profond de la nature, la rêverie, la couleur rare, le tour romanesque et les tendances mystiques de la pensée ne sont point son affaire; en revanche elle est claire, facilement intelligible pour tous. Optimiste de tempérament et indulgente à la joie de vivre, elle est sensuelle, mais sans dévergondage; dramatique, mais sans violence; éloquente, mais avec plus de verve et d'esprit que d'enthousiasme. Ni aristocratique ni *peuple*, elle est bourgeoise, honnêtement, assez finement aussi. Parfois, elle tombe dans une incontestable vulgarité qui semble être la rançon de ces précieuses qualités. En elle est l'esprit du Mozart français : Boïeldieu.

L'étude de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) fait connaître une harmonie assez rare : celle qui régna, au profit d'un même artiste, entre la vie de l'homme, la carrière du compositeur, l'esprit de son œuvre et la société pour laquelle il écrivit. Parisien obstiné « n'ayant jamais eu le temps » de se promener hors de Paris, épicurien élégant, méthodique et spirituel, galant plus que passionné, Auber garda jusque dans l'extrême vieillesse une fine intelligence et une verve aimable. Né à Caen (au cours d'un voyage fortuit de ses parents) en 1782, il mourut, après avoir traversé une douzaine de régimes politiques, pendant l'insurrection de la Commune en 1871. Durant cette longue période, ce fut un musicien inaltérablement heureux, aimé,

promu par ses contemporains, en raison de ses succès, au rang de grand maître. Les critiques étrangers eux-mêmes, et non des moindres, ont rendu hommage à son mérite qu'ils ont considéré, en exagérant, comme représentatif de l'esprit français. Son rôle fut de continuer, en les faisant passer de l'opéra-comique dans quelques tentatives de grand opéra, certaines traditions agréables et légères du XVIIIe siècle. En parlant de lui aujourd'hui, n'oublions pas qu'il eut l'honneur avec Halévy, comme nous le verrons plus loin, d'inspirer R. Wagner (ce dernier en a fait l'aveu formel) et de provoquer son émulation lorsqu'il écrivit *Rienzi*.

Le grand-père d'Auber était peintre du Roi sous Louis XVI. Son père, officier des chasses royales, était à la fois peintre et grand amateur de musique ; après la Révolution, il ouvrit, rue Saint-Lazare, un magasin d'estampes. Quelques dates, en dehors des grands succès de théâtre, résument la vie du musicien : en 1805, il écrit son premier opéra-comique pour une société d'amateurs (l'*Erreur d'un moment*, un acte); en 1807, il reçoit les leçons de Cherubini; en 1829, il entre à l'Institut pour remplacer Gossec ; il est nommé directeur des concerts de la Cour en 1839, directeur du Conservatoire, après Cherubini démissionnaire, en 1842; directeur de la chapelle de Napoléon III en 1852; grand-officier de la Légion d'honneur en 1861. Son dernier opéra-comique, *Rêve d'amour*, est de 1869.

Auber n'a pas écrit seulement pour le théâtre. Son œuvre comprend : 1° une messe (1813), dont l'*Agnus* fournit le thème de la marche religieuse, au 1er acte de *La Muette*; des litanies à la Vierge, un Hymne à sainte Cécile, et cinquante motets. Une telle musique n'a d'ailleurs rien de religieux. — 2° Douze Cantates (pour le mariage de l'empereur en 1853, pour le baptême du prince impérial en 1854, pour la prise de Sébastopol en 1855, pour la fête des Arts et de l'Industrie, pour célébrer la victoire de Magenta en 1859, etc...). — 3° Des airs, scènes et romances (26 numéros). — 4° Des concertos, ouvertures, marches, trios, quatuors, variations, arrangements divers, au nombre d'une trentaine. La plupart de ces pièces n'étaient guère connues, il y a quelques années, que du regretté Ch. Malherbe, collectionneur réputé, qui en possédait les manuscrits autographes.

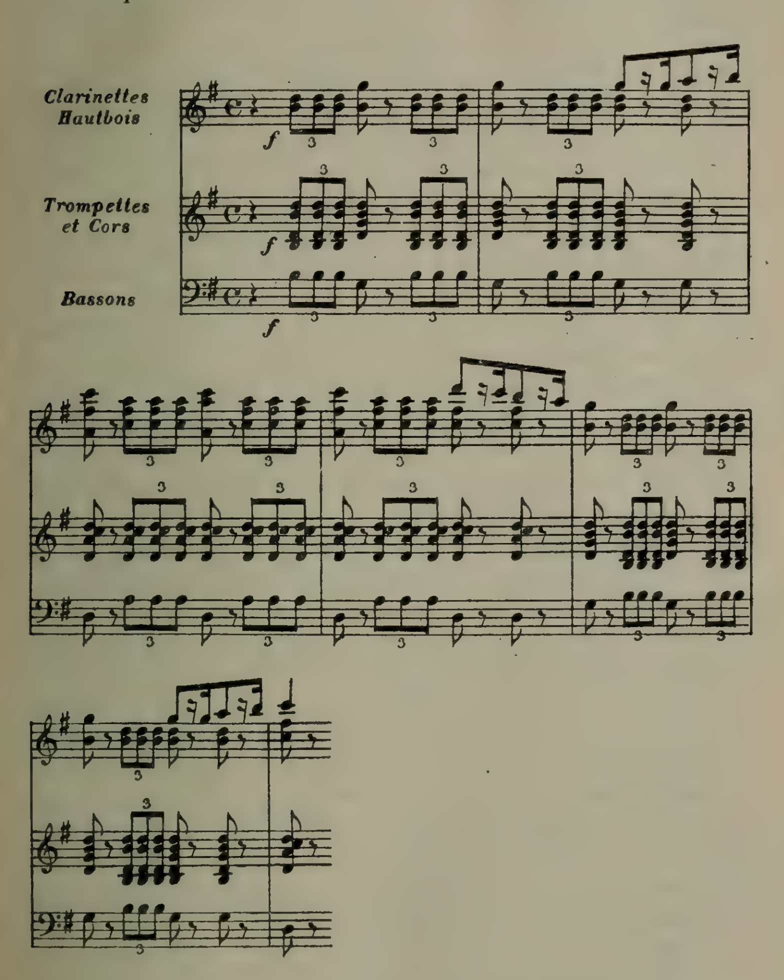
Auber a écrit 37 opéras-comiques et 10 opéras formant un total de 132 actes, plus une quinzaine d'airs de ballets, de divertissements ou de pas de danse. On ne saurait parler d'une évolution continue de son art et de son esthétique. Il faut remarquer qu'il aborda le théâtre assez tard; il commença sa carrière à l'âge où Pergolèse, Mozart,

Schubert, Weber, Bellini, Mendelssohn, avaient terminé la leur. A Henri Maréchal qui lui parlait en 1864 de ses projets de théâtre, il disait très justement : « Ce que vous entreprenez jeune homme, je l'ai commencé, moi, à l'âge de trente-cinq ans, sous la direction de Cherubini qui m'a tenu six ans au régime ; sans lui, je n'aurais jamais été qu'un musicien de salon » ; et Adam faisait lire à ses élèves les premières partitions d'Auber pour leur montrer, en guise d'encouragement, qu' « un homme de génie avait commencé par des partitions absolument nulles ». Ce musicien qui fut toujours heureux eut la bonne fortune de trouver un librettiste d'adresse consommée, parfaitement adapté au goût du public bourgeois : E. Scribe, fournisseur ordinaire, de 1811 à 1862, des scènes françaises (76 vol. in-12 de pièces de théâtre, édition Dentu). Nul doute qu'une bonne part des succès obtenus ne doive être attribuée à un tel collaborateur. Avant le triomphe de 1828, parurent quelques ouvrages d'Auber dont le succès fut durable. Le principal est *Le Maçon*, opéra-comique en 3 actes, dont une ronde a été célèbre, et qui, de 1825 à 1896, n'eut pas moins de 525 représentations. *Emma ou la promesse imprudente* (opéra-comique en 3 actes) n'eut pas les honneurs d'autant de reprises, mais fut joué 181 fois, sans interruption, de 1821 à 1832. Dans la même période et sur la même scène (théâtre Feydeau), *La neige ou le nouvel Eginhard*, où paraît une excessive influence rossinienne, eut 145 représentations, puis 31 dans la reprise de 1840. Un autre opéra-comique bien oublié aujourd'hui, *Léocadie* (1824), fut joué 120 fois en huit années consécutives.

Le premier succès retentissant d'Auber et de Scribe fut obtenu le 29 février 1828, au théâtre de la rue Le-Pelletier, avec le grand opéra en 5 actes qu'on avait intitulé *La Muette de Portici*, pour éviter une confusion avec le *Masaniello* de Carafa joué en 1827. Le public fut d'abord *entraîné* par l'ouverture, morceau à effet dont la verve brillante rappelle la manière de Boïeldieu et celle de Rossini.

L'orchestre est ainsi composé pour cette ouverture : flûte, petite flûte, hautbois, clarinettes, 2 trompettes en *ré*, 4 cors, 2 bassons,

3 trombones, ophicléide, timbales (en *sol*), triangle, cimbales et grosse caisse, caisse de régiment, quatuor à cordes. On y trouve cette phrase fâcheusement caractéristique, où les temps forts sont accentués par le tambour :



On fut intéressé par un sujet qui renouvelait le répertoire en mettant à la scène un épisode de l'Histoire moderne, la révolution de Naples (1647) provoquée par un pêcheur ; on fut charmé par deux interprètes d'élite : Mme Cinti-Damoreau, qu'on avait fait venir de Bruxelles

pour jouer le rôle d'Elvire, et Ad. Nourrit (Masaniello). Avant *La Juive* (1835), *La Muette* fut, avec *Guillaume Tell* et *Robert le Diable*, un des titres de gloire incontestés de notre opéra. De 1828 à 1882, la pièce a occupé l'affiche pour un total de 505 représentations. Plusieurs airs sont presque populaires. Une des pages les plus connues de la partition est le duo « *Amour sacré de la patrie...* », assez banal en soi, mais d'un excellent effet et d'un bel élan quand on l'entend ou quand on le lit à la suite de la scène en récitatifs qui le précède. Son action sur la foule fut profonde; elle est attestée par un événement qu'on peut annexer à l'histoire de la musique, car il est plus certain que les prouesses de Tyrtée. Un soir, à Bruxelles, ce duo est applaudi à outrance ; à la sortie du théâtre se forment des attroupements encore frémissants, enflammés pour l'action : on se rend aux bureaux du journal *Le National* pour user de violence, de là au palais de justice... *La Muette* fut le point de départ de la révolution à la suite de laquelle la Belgique fonda son indépendance en se séparant de la Hollande (1830).

En une vingtaine d'années, avec la collaboration de Scribe, unique pour construire des livrets intéressants et agréables, Auber donna plusieurs opéras-comiques dont le succès a duré jusqu'à l'heure présente et qui sont les chefs-d'œuvre du genre : *Fra Diavolo ou l'hôtel de Terracine* (1830), qui, jusqu'en 1906, fut joué 909 fois; *Le Philtre* (1831), qui s'est maintenu au répertoire jusqu'en 1862, et qui, après une interruption, avait atteint, en 1876, 242 représentations; *Le Domino noir* (1837), qui n'a peut-être pas disparu du répertoire après 1 209 représentations; *Les Diamants de la Couronne* (1841), *La Part du diable* (1843), *Haydée ou le secret* (1847). Ces ouvrages ont fait la joie de plusieurs générations. Ils n'ont pas fait l'éducation du public; mais ils lui ont donné ce qu'il était capable de comprendre et ce qu'il aimait : aussi sont-ils devenus populaires.

Le Dieu et la Bayadère (1830, opéra-ballet en 2 actes dont l'ouverture et l'air d'Olifour, *Quel vin!* I, 1, peuvent être signalés), a été joué 136 fois jusqu'en 1847 et repris en 1866 pour une dizaine de

représentations. *Le serment ou les faux monnayeurs*, joué sans interruption de 1832 à 1849, contient un grand air à vocalises qui a été maintes fois entendu aux concours de chant du Conservatoire. *Gustave III ou le Bal masqué*, opéra historique en 5 actes (1833, sur un livret remis en musique par Verdi dans *Il ballo in maschera*, 1859), fut joué 168 fois, jusqu'en 1853. *Le cheval de Bronze*, opéra-féerie en 3 actes, eut 84 représentations la première année (1835), et fut transformé en opéra en 1857... Le dernier opéra-comique d'Auber, *Rêve d'amour* (3 actes, livret de d'Ennery et Cormon), fut joué 27 fois.

Voici, dans les principaux opéras d'Auber, les fragments qui, réserve faite de leur valeur absolue, ont été les plus appréciés par les contemporains :

Dans *Le Maçon* (1825), l'air *Du courage, à l'ouvrage!*; dans *Fra Diavolo*, la ronde *Voyez sur cette roche*, la barcarolle *Agnès la jouvencelle*, les couplets de l'Anglais au 1er acte, le trio du second acte, le chœur de *Pâques fleuries*; dans *Le Philtre*, l'air *Je suis sergent, brave et galant*, l'air de Fontanarose *Vous me connaissez tous*, la barcarolle à deux voix *Je suis riche, vous êtes belle*; dans *Gustave III*, le galop (4e air de danse du 5e acte, nº 18); dans *Le cheval de bronze* (1835, transformé en opéra en 1857), la ballade *Là-bas, sur ce rocher sauvage*, les couplets *Quand on est fille, hélas!* le duo *Ah! ciel, en croirai-je mes yeux!* Dans *Le Domino noir*, les romances *Le trouble et la frayeur* et *Amour viens finir mon supplice*, les couplets *Une fée, un bon ange*, ceux de dame Brigitte *S'il est sur terre*, ceux d'Inésille *D'où venez-vous, ma chère*, le grand air *Ah! quelle nuit!* le cantique avec chœur *Heureux qui ne respire...* Dans *Les Diamants de la Couronne*, le boléro pour deux voix de femmes *Dans les défilés des Montagnes*, l'air *Ah! je veux briser ma chaîne*, et le quintette du 3e acte; dans *La Part du diable* (1843), l'air du 1er acte, *Ferme ta paupière, dors mon pauvre enfant!* au 2e, la chansonnette *Qu'avez-vous, Comtesse?* et le quatuor pour basse et trois soprani; au 3e, l'air *Reviens, ma noble protectrice*. Dans *La Sirène* (1844), au 1er acte, les couplets *O chef des flibustiers*, et le quatuor *O bonheur qui m'arrive*; au 2e, les couplets de la Sirène *Prends garde, montagnarde*, la romance insérée dans le trio *De nos jeunes années*; dans *Haydée*, au 1er acte, la chanson *Enfants de la Noble Venise*, le duettino *C'est la fête au Lido*; au 2e, l'air de Raphaëla (déjà joué par le hautbois dans l'ouverture), l'air *Ah! que Venise est belle*, la barcarolle *C'est la Corvette* accompagnée par le chœur des matelots à bouches fermées, le duo de Lorédan et Malipieri *Je sais le débat qui s'agite*; dans *L'Enfant prodigue* (1850), les romances *Allez, suivez votre pensée!* (1er acte) et *Il est un enfant d'Israël* (2e acte), le quintette du 3e acte, les couplets du chancelier, l'air final *Mon fils, c'est toi!* Dans *Manon Lescaut* (1856), au 1er acte, le duo de Manon et de Marguerite, l'allegro *Les dames de Versailles*, la *bourbonnaise* chantée avec accompagnement de guitare; au 2e acte, les couplets du marquis; au 3e, la danse nègre, la chanson créole, et le quatuor; dans le *Rêve d'Amour*, le duo d'Henriette et du chevalier au 1er acte; la valse du 2e acte; au

3e, la gavotte, le trio bouffe *Dans un bon ménage qui doit commander?...*

On ferait tort à Auber si on le jugeait à l'aide de la seule arithmétique en supputant le nombre de représentations de ses opéras, bien que cette méthode, mauvaise pour l'esthétique, soit bonne pour l'histoire. Il y a des génies qui veulent transformer leur temps; d'autres s'adaptent à lui, sans autre ambition que de donner à la moyenne des auditeurs ce qui peut leur plaire. Auber fut de ces derniers, et il réussit admirablement, à la suite de Scribe, dans son entreprise. Il avait appris son métier de musicien à une excellente école, celle de Cherubini; mais il répugnait par tempérament à la gravité artistique d'un tel maître : il fut le continuateur (après 1834) de Boïeldieu, et imita l'auteur du *Barbier*, alors que les jeunes compositeurs s'appliquaient à *faire du Rossini* avec la même conviction qu'on devait mettre plus tard à *faire du Wagner*. Il eut les qualités qui sont le gage le plus sûr des succès immédiats : la verve, le don de la mélodie et du rythme, la clarté. Ce qui lui manque, dans celles de ses pièces qui sont taillées sur un grand modèle lyrique comme *La Muette*, *Le Lac des Fées* (1839), *Gustave III*, *L'Enfant prodigue* (1850), c'est l'émotion, la profondeur, le style vraiment dramatique. Au fond c'était un sceptique : « J'ai aimé la musique jusqu'à trente ans, disait-il sur le tard, — une vraie passion de jeune homme! Je l'ai aimée tant qu'elle a été ma maîtresse; mais depuis qu'elle est ma femme... » C'est lui qui dit à R. Wagner, au cours d'un entretien en 1860 : « Je n'aime que les femmes, les chevaux, les boulevards et le bois de Boulogne. » Ch. Malherbe, à qui j'emprunte ces deux citations, n'y voit que des boutades; mais un musicien ayant foi dans son art et digne du nom d'artiste ne parle pas ainsi, même en plaisantant. En somme, avec ses qualités et ses lacunes, Auber représente assez bien, non pas l'esprit français, mais un aspect et un moment dans l'évolution de cet esprit.

Guillaume Tell est postérieur d'un an et demi à *La Muette* (3 août 1829). L'un et l'autre devinrent des opéras de circonstance en 1830. Le lundi 29 juillet, l'affiche annonçait

pour le soir même le chef-d'œuvre de Rossini. Le matin à midi, tout le personnel de l'Opéra était réuni pour un raccord. Les fameuses Ordonnances avaient été publiées la veille. Tout en répétant, on causait de la chose publique, chacun étant préoccupé des graves événements qui se préparaient : « J'étais présent à cette répétition, raconte Halévy dans ses *Derniers souvenirs*; j'étais seul dans la salle obscure où pénétraient par moments des rumeurs lointaines. Lorsqu'on arriva au trio célèbre et que Guillaume s'écria : *Ou l'indépendance ou la mort!* un frémissement parcourut le théâtre et les hommes qui se tenaient au fond de la scène ou qui remplissaient les coulisses, acteurs, musiciens, machinistes, comparses, soldats de garde, frappés d'une étincelle soudaine, accoururent et répétèrent le cri de Guillaume. Jamais mouvement réglé par un habile metteur en scène ne fut exécuté avec autant de chaleur et d'ensemble. Trente ans écoulés n'ont pu effacer de ma mémoire le souvenir de cette commotion rapide et l'effet de ce chœur étrange, de cette mélopée bizarre où se trouvaient confondus le chant et le rythme musical avec la libre expansion de la parole... Ce fut la fin de la répétition. Beaucoup de ces hommes partirent et allèrent grossir les groupes qui agitaient le boulevard. Peu d'instants après on reçut l'*ordre de cesser la répétition*, prévoyance tardive que l'émeute avait devancée, *et de changer le spectacle annoncé.* »

Nous parlerons de *Robert le Diable* dans le chapitre réservé à Meyerbeer. Après *La Muette*, le plus grand succès de l'Opéra fut atteint par un autre élève de Cherubini, moins superficiel qu'Auber, plus capable d'arriver au pathétique musical, et pratiquant son art avec plus de conviction : FROMENTAL HALÉVY, dont la figure paraît austère à côté de l'auteur d'*Haydée*.

Tout fut sérieux chez Halévy. Dans son œuvre littéraire, qui est considérable, il n'y a pas une seule plaisanterie, mais un style de tendance *noble*, et de belle tenue académique; ces qualités de l'écrivain furent aussi celles du musicien qui eut, comme professeur, une autorité fondée sur un savoir solide, et, comme compositeur, le double prestige d'une « gloire » à la fois officielle et populaire.

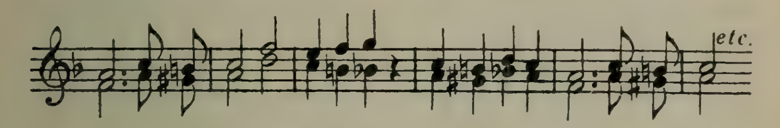
Né à Paris en 1799, il fut professeur adjoint au Conservatoire à dix-sept ans, professeur d'harmonie en 1829, de contrepoint et de composition en 1833 (comme successeur de Fétis). Il entra à l'Académie des Beaux-Arts en 1836, pour succéder à Reicha, et fut nommé secrétaire perpétuel de la compagnie par ses confrères qui louaient dans son style élégant « la recherche opiniâtre de l'expression juste et correcte »; après sa mort (1862) ils demandèrent à l'unanimité au Corps législatif qu'une pension de 5 000 francs fût accordée à sa veuve, comme récompense nationale.

Le premier fait à mentionner dans l'histoire de *La Juive*, représentée le 23 février 1835, est le souci, chez les deux auteurs, d'adapter une conception littéraire-musicale au talent de chanteurs alors disponibles et à la mode. Lorsque dans son parc de Montalais (près de Meudon), un soir d'été, le châtelain Scribe parla pour la première fois au compositeur de son projet de livret, il lui désigna tout de suite les interprètes auxquels il songeait. Halévy a raconté cette genèse de son œuvre maîtresse, dont le sujet l'émut d'abord profondément : « Nourrit, ajoute-t-il, *nous donna d'excellents conseils*. Il y avait au 4e acte un finale; il nous demanda de le remplacer par un air. Je fis la musique de l'air sur la situation donnée; Nourrit demanda à M. Scribe de faire lui-même les paroles de l'air dont la musique était prête. *Il voulait choisir les syllabes les plus sonores et les plus favorables à sa voix*. M. Scribe, généreux parce qu'il est riche, se prêta de bonne grâce au désir du chanteur, et Nourrit nous apporta, peu de jours après, les paroles de l'air : *Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire*, etc... » Halévy suivit le système usuel qui consiste à bâtir un drame lyrique avec des « numéros » juxtaposés, non sans quelques hors-d'œuvre (comme la sérénade du 1er acte); il fit œuvre de musicien sentimental, sachant fort bien son métier. Le parti pris de faire un opéra avec des « airs » soumet le compositeur à une épreuve difficile entre toutes, celle de l'invention et du renouvellement mélodiques continus, en le mettant constamment à découvert, avec l'obligation de jouer toujours un jeu franc, de tout dessiner en pleine lumière, et de payer de sa personne, si l'on peut dire, sans la ressource commode des taches de couleur instrumentale qui noient dans l'ombre les parties du tableau difficiles à traiter.

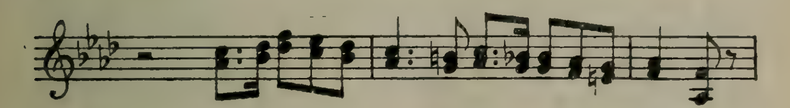
Halévy est un mélodiste très abondant, parfois inspiré, sincère jusqu'à la naïveté.

L'orchestre de *La Juive* est ainsi composé : flûte, hautbois, clarinette en *la*, 2 trompettes en *mi*, 2 cors en *mi*, 2 bassons, 2 trombones, *ophicléide*, timbale (*mi-si*), triangle, grosse caisse, cimbales, quatuor à cordes.

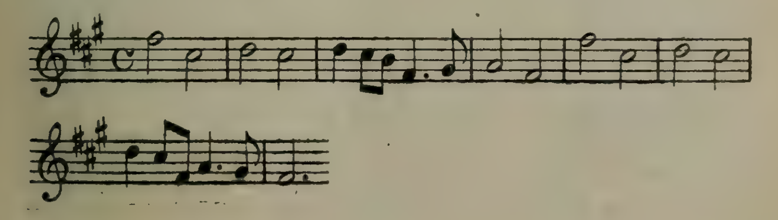
Il y a, dans le rôle du cardinal, des phrases de grande allure, qui, sans des répétitions excessives de formules, seraient de premier ordre. On aime, çà et là, des chœurs joliment construits, bien équilibrés, un peu mous et sans grande valeur dramatique, mais d'une très bonne écriture. On s'étonne que deux femmes qui sont des rivales d'amour, chantent à la tierce comme feraient Roméo et Juliette :



L'orchestration est inégale, sans unité, mais en général fine, transparente, légère; et il y a telle page où le quatuor est manié avec beaucoup de grâce. On aime cette introduction soupirée par deux cors anglais qu'enveloppent les bassons et la clarinette en *si* bémol :



et, au début du dernier acte, ce chant plaintif de la flûte (qui s'allie à un contre-chant de hautbois, accompagné par les bassons et les cors) :



Les ballets sont médiocres. Dans l'ensemble de l'œuvre s'exprime — fait assez rare chez l'auteur — une tendresse qui sent encore son XVIIIe siècle.

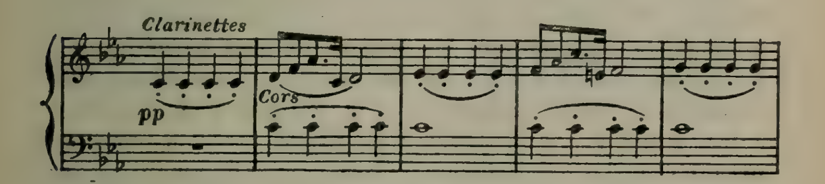
Les directeurs Véron et Duponchel montèrent *La Juive* avec luxe. D'après Castil-Blaze, la mise en scène coûta 150 000 francs (dont 30 000 consacrés aux accessoires qui, pour la première fois, étaient en métal, non en carton). D'après de Boigne, qui paraît plus près de la vérité, les frais s'élevèrent à 100 000 francs. Les archives de l'Opéra possèdent tous les mémoires de fournitures. Le costume de cardinal (pour Levasseur) coûta 484 fr. 70... C'est Philastre et Cambon qui firent le décor du 3e acte, payé 8 876 fr. 80. Les autres furent exécutés par Sèchon et Feuchères.

La gloire d'Halévy pâlit, à partir de *La Juive*, devant celle de Meyerbeer. Parmi les 36 ouvrages qu'il écrivit pour le théâtre, les plus applaudis furent les grands opéras *Guido et Ginevra* ou *la Peste à Florence* (1838), *La Reine de Chypre* (1841) et *Charles VI* (1843); comme opéras-comiques, *L'Eclair* (1835), *Les Mousquetaires de la Reine* (1846) et *Le Val d'Andorre* (1848). Ce sont les seuls que cite le vicomte de Rougé, en 1862, dans l' « Exposé des motifs » qui devait appuyer le projet de loi accordant une pension nationale à la veuve du compositeur. Halévy a écrit aussi quelques cantates, diverses pièces de musique vocale, un *De profundis* pour la cérémonie funèbre du duc de Berry... Il est l'auteur du *Traité de contrepoint et de fugue* signé par Cherubini.

Guido et Ginevra, livret de Scribe, est une tragédie d'allure shakespearienne, où le pathétique est poussé jusqu'à l'épouvante. La fille de Cosme de Médicis, Ginevra, s'évanouit au contact d'une écharpe empoisonnée pendant la célébration de son mariage avec le duc de Ferrare. On la croit morte de la peste qui règne à Florence; et on l'ensevelit. Elle se réveille, comme Juliette; elle sort du caveau : repoussée d'abord partout où elle se présente, elle est recueillie par le jeune sculpteur qu'elle aime et que Cosme de Médicis, heureux de retrouver sa fille, lui permet enfin d'épouser. Sans avoir l'imagination nécessaire pour traiter un sujet aussi violent, Halévy a montré, comme dans *La Juive*, de sérieuses qualités mélodiques et dramatiques. Plusieurs pages de sa partition obtinrent un vif succès : les airs *Pendant la fête, une inconnue*, *Quand renaîtra la pâle aurore*, « écrit avec des larmes », dit un contemporain, et *Sa main fermera ma paupière*; le duo du 2e acte, le

chœur des condottieri et le trio final *Ma fille à mon amour ravie*.

La Reine de Chypre est un drame historique, mais sans déploiement de spectacle; la politique y encadre l'action romanesque (non sans quelques invraisemblances) comme dans la tragédie classique. Inférieure à *La Juive*, l'œuvre est écrite dans un style inégal dont les origines sont très diverses, et qu'on a qualifié « d'international » en faisant justement remarquer qu'on peut être « international » sans être *universel*. Les premières mesures de l'ouverture font apparaître un musicien qui cherche la formule personnelle et dramatique, et semble vouloir sortir des sentiers battus. Il veut suivre l'action de près et, parfois, il s'adapte heureusement au caractère des personnages. Ainsi, lorsque Mocenigo vient annoncer à Andréa la décision secrète du Conseil qui doit lui faire rompre le projet de mariage de sa fille (*J'apporte au nom des Dix en secret assemblés, pour vous un important message*), le récitatif est soutenu par cet accompagnement excellent, image d'une autorité mystérieuse et tyrannique (scène n° 3) :



Le thème est repris un peu plus loin par les violoncelles seuls. Ce qui fait honneur à l'intelligence dramatique d'Halévy, c'est que dans une autre scène (n° 8), lorsqu'Andréa s'excuse auprès de sa fille d'être obligé de la séparer de celui qu'elle aime, cette formule reparaît plusieurs fois pour expliquer la conduite de l'acteur; elle est ce qu'on pourrait appeler *le motif du Conseil des Dix*. On peut citer aussi, comme se rapportant au même ordre d'images, les belles harmonies et les modulations très appropriées qui dans la scène 1 accompagnent les paroles des deux amants :

Bientôt nous quitterons cette *triste* Venise
Aux *obscurs* attentats, aux *sinistres* complots,

Cité de *trahison* qu'un noble cœur méprise,
Sombre et cruel tyran protégé par les flots.

Des qualités de ce genre ne sont pas rares; elles sont déparées par des faiblesses et des banalités. Halévy a du sens dramatique, mais il manque trop souvent d'imagination et de sensibilité. A minuit, au moment où un chant de gondolier expire sur la lagune, Gérard va se rendre auprès de Catarina; et le musicien n'a pas de traits pittoresques et de couleurs pour traiter ce beau sujet : un nocturne d'amour, à Venise! Tout en n'usant que très rarement des points d'orgue avec roulades, il a, dans la mélodie et dans les rythmes, de fâcheux excès d'italianisme : ainsi dans la célèbre mélodie *Triste exilé sur la terre étrangère* (où triomphaient Baroilhet et Duprez). Très attaché à un style tout en consonances, il use du duo à la tierce, comme dans *La Juive*, alors même que les deux personnages expriment des sentiments aussi opposés que le *bonheur* et la *fureur* (scène entre Gérard et Lusignan, à la fin du 3e acte). L'air de Catarima (II, 7) paraît être une déformation de la belle mélodie de *Guillaume Tell : Sombres forêts*... D'une façon générale, on regrette un système de composition qui soumet les scènes les plus pathétiques à la coupe traditionnelle de la cavatine, les duos avec reprises et retour invariable à la tonique dans les clausules. Enfin il y a un quatuor (n° 22) où les voix chantent presque toujours à l'unisson. Halévy est un musicien sincère, très intelligent, un peu lourd et sec, qui hésite entre des tendances différentes, et chez lequel on sent les habitudes trop austères de l'école de Cherubini. Il fait songer tour à tour à Spontini, à Rossini, à Meyerbeer, mais leur reste sensiblement inférieur. Ces observations s'appliquent à *Charles VI* (1843) qui, avec un livret pseudo-historique de Casimir et Germain Delavigne, s'engageait dans la voie qu'avait ouverte le grand opéra de Meyerbeer. La scène de la folie, au 2e acte, la scène des spectres (IV, 26, où on peut signaler une belle modulation sous les mots « oui, frappés par ton *fils* ») ont une réelle valeur dramatique. Dans l'ensemble règne un art trop court, un peu pénible, qui n'aboutit pas. Les danses (pavane,

mascarade, bourrée, I, 8) sont d'une musicalité particulièrement pauvre.

Halévy était peu doué pour la musique de ballet; il ne l'était guère plus pour l'opéra-comique. S'il arrive à se rapprocher du style qui convient à ce genre aimable, ce n'est pas par la verve ou la fantaisie, mais uniquement par la simplification, dans le sens de la banalité, de sa manière habituelle. Il lui arrive même, dans *L'Eclair* (1835), de traiter le finale du 1er acte dans le style du grand opéra et de faire chanter en tierces et en sixtes deux personnes exprimant des idées opposées (duo d'Henriette et de Mme Darbel, scènes 1 et 2). Ses mélodies ont un agrément et une légèreté factices; on y sent une raideur secrète. Dans *Val d'Andorre* néanmoins (1848), quelques-unes sont restées longtemps célèbres : au 1er acte, l'air du chevrier (*Voici le Sorcier...*) et la romance de Rose de mai; au 3e, la romance de Stephan.

Dans ses *Souvenirs et portraits* (1861) et ses *Derniers souvenirs* où sont réunis un certain nombre d'Éloges académiques, Halévy a montré un réel talent d'écrivain. Les idées qu'il développe dans ses *Lettres sur la musique* (sous le pseudonyme de Gervasius) font quelquefois plus d'honneur à son amour de l'art et à sa foi, qu'à son esprit d'observation. Ce qu'il aime avant tout, c'est le chant. Il va jusqu'à dire dans son enthousiasme : « Tout homme étant né chanteur, toute voix humaine est juste; c'est son droit et son devoir : mais c'est un droit qui périt si on ne l'exerce, un devoir qu'il faut exiger si l'on veut qu'il soit rempli. D'ailleurs, cet organe est si fragile, tant de causes peuvent en altérer la pureté! O Muses, chastes sœurs d'Apollon, protégez les voix humaines! » Il dit excellemment : « La musique offre ce merveilleux et sublime accouplement de l'art qui crée, qui émeut, et de la science qui régit. Mais l'art seul domine en maître; la science gouverne et ne règne pas. » Voici qui est moins bon! une théorie à laquelle Halévy était passionnément attaché et qu'il soutenait... par sa croyance en Dieu, c'est qu'il y a dans l'Univers une source objective du son, comme il y a une source de la lumière; et que toute créature en reçoit la dose mesurée à l'avance par l'éternelle sagesse : « N'est-il pas vrai, mon Dieu, que vous avez répandu autour de nous, semé dans l'air que nous respirons, un fluide bienfaisant qui nous enveloppe, nous presse, et dont nous ressentons la divine influence? » Peut-être ce fluide « adorable » et « sacré » *n'est-il autre que le fluide électrique*... Il est en même temps « le lien des esprits », etc., etc... Il y a dans Platon des théories aussi chimériques et aussi complaisamment développées, mais sans cette ardeur de conviction.

Cherubini, à l'enseignement duquel se rattachent Auber et Halévy, était considéré, dans les premières années du XIXe siècle, comme écrivant une musique « sévère » et « *scientifique* »; Méhul lui-même était parfois qualifié de « sombre ». On sortait d'une époque où la plupart des compositeurs ne se recommandaient pas par la solidité de leurs études initiales, et où, à en croire Adam, il n'y avait eu que trois musiciens qui connussent le contrepoint : Philidor († 1795), Langlé († 1807) et Gossec († 1829). A l'école opposée, celle de Boïeldieu, admirateur de Grétry et de Rossini, appartient ADOLPHE ADAM.

Qui le croirait? l'auteur du *Chalet* commença par mépriser souverainement la musique *mélodique :* « Je n'estimais, nous dit-il dans ses *Souvenirs*, que les combinaisons les plus arides et les plus recherchées. » Né à Paris en 1803, admis au Conservatoire en 1817, il entra dans la classe de Boïeldieu qui avait succédé à Méhul comme professeur de composition. L'auteur de *Jean de Paris* et du *Nouveau seigneur du village* demanda à son nouvel élève un échantillon de son savoir-faire. « Je lui apportai, continue Adam, un morceau stupide où il n'y avait ni chant, ni rythme, ni carrure, mais en revanche force dièzes et bémols, et pas deux mesures de suite dans le même ton.

— Mon bon ami, dit le maître quand il eut examiné mon papier, qu'est-ce que cela veut dire?

— Comment, monsieur, vous ne voyez pas ces modulations, ces transitions enharmoniques?...

— Si! vraiment, je vois bien tout cela; mais *les choses essentielles, la tonalité et un motif?... Allez-vous en à votre piano, faites-moi une petite leçon de solfège à deux ou trois parties d'une vingtaine de mesures, et sans moduler surtout!* »

Il y a dans ces quelques mots une conception de l'art qui permet de comprendre une longue période du passé. A cette école de la tonalité bien accusée, du « motif » et de la modulation rare, Adam sut vaincre les velléités de musique savante qui, sans doute, n'étaient pas l'effet de sa vocation réelle. Il acquit les qualités de verve, de grâce vocale et de clarté, qui ont assuré pour longtemps le

succès de ses meilleurs ouvrages : *Le Chalet* (1834), *Le Postillon de Longjumeau* (1836), *Le Toréador* (1849), *Giralda* (1850), *La Poupée de Nuremberg*, *Si j'étais roi* (1852), *Le Sourd ou l'auberge pleine* (1853); œuvres agréables, auxquelles on ne songe pas à reprocher leur manque de profondeur, car elles ne voulaient qu'amuser honnêtement un public peu difficile.

Le livret du *Chalet* est tiré d'une pastorale de Gœthe, *Jery und Bætely*, qui, de 1790 à 1873, a été mise en musique par une quinzaine de compositeurs (parmi lesquels P. von Winter en 1790, Schaum en 1795, Reichardt en 1801, Kreutzer en 1809, A. B. Marx en 1825, etc.). Ce livret de Scribe, — style et versification à part, — est un chef-d'œuvre de construction simple, bien ordonnée, honnêtement agréable. Et la musique est bien celle qui lui convient. Il n'est pas jusqu'au duo *Il faut me céder ta maîtresse! — Moi renoncer à son amour?* qui ne soit bon, si l'on songe qu'un des deux personnages est un sergent qui s'amuse à faire le matamore pour amener sa sœur au mariage, et le second un fermier très naïf. Adam écrivit sa partition en deux semaines, mais après des tribulations qu'il raconte ainsi : « ... Pendant trois jours, je ne pus accoucher de la plus misérable idée. Le soir du troisième jour, je me couchai, pleurant comme un enfant, persuadé que c'en était fait de ma carrière de compositeur, et que j'avais dépensé toute la somme d'idées que le ciel m'avait départie... Mes regards tombèrent alors sur le manuscrit de mon ballet de *Faust*. Une danse de démons pouvait convenir à un chœur d'orgie. J'essayai d'adapter la musique aux paroles ; elles n'allaient pas. J'en fis d'autres, et je composai ces deux vers ridiculement célèbres, qu'on a tant reprochés à Scribe : *Du vin, du rhum et puis du rac, ça fait du bien à l'estomac*. Je trouvai dans ma scène d'*Ariane* les fragments de mon introduction. A partir de ce moment, tout alla comme par enchantement. Je fis dans la même journée les couplets : *Dans le service de l'Autriche...* et terminai le grand morceau dans la soirée. Le lendemain, grâce au souvenir de quelques airs nationaux que j'avais rapportés de Suisse, j'écrivis l'introduction de l'ouverture et les couplets : *Dans ce modeste et simple asile*. Mon imagination s'était échauffée; je n'eus plus besoin d'aller chercher dans mes œuvres passées, oubliées ou inconnues; le quinzième jour, ma partition était terminée, instrumentée et remise à la copie. » La première représentation eut lieu le 25 septembre. Boïeldieu y assistait; il écrivit : *Je voudrais que cette musique fût de moi!*

Le Postillon de Longjumeau, deux ans après, eut un très vif succès, prolongé ensuite en Allemagne. On applaudit, au 1er acte, la scène du mariage, le rondeau de Madeleine : *Mon petit mari*, le duo où les deux époux racontent qu'ils ont consulté un sorcier, chacun de son côté, pour savoir si leur union sera heureuse, le trio des hommes, le chœur en canon; au 2e acte, l'air bouffe de Biju; au 3e, le trio :

Pendu! Pendu!... qui provoqua « des trépignements, du délire » (Adam), le duo entre les deux époux, et le finale. — *Le Toréador*, qui devait s'appeler d'abord *L'Accord parfait*, fut écrit en six jours et joué le 18 mai (avec Ugalde et Bataille). C'est un des opuscules d'Adam qui ont le plus vieilli, mais on aima longtemps les couplets de Caroline : *Ah ! maris trompeurs*, l'air de Belflor, le trio bouffe où est introduit l'air populaire d'*Ah! vous dirai-je maman;* au 2ᵉ acte, le duo de Belflor et Caroline, l'air de Tracolin : *Dans une symphonie*, et le dernier trio.

Dans *Giralda*, joué le 20 juillet 1850 (reprise avec succès au Théâtre lyrique en 1876), on peut signaler : au 1ᵉʳ acte, les couplets de Ginès : *Mon bel habit de mariage*, l'air de Manoël; au 2ᵉ acte, qui est le meilleur, le trio de Giralda, de Manoël et du roi, l'air de Giralda, le quintette. — *La Poupée de Nuremberg* est une de ces petites œuvres hâtives où la verve du compositeur aimait à se donner carrière. Adam l'écrivit en huit jours, étant malade et sans quitter le lit. — *Si j'étais roi!* (livret de d'Ennery et Brésil) est encore une œuvre improvisée : « Je me mis au travail, dit Adam, le 28 mai; le 9 juin, le premier acte était terminé, on répétait le 15, et le 31 juillet, toute ma partition était écrite et orchestrée ». A signaler : la romance de Zéphoris : *J'ignore son nom, sa naissance*, les couplets du roi : *Dans le Sommeil*, l'air de danse du 2ᵉ acte, le petit air indien de Zélide. — *Le Sourd ou l'Auberge pleine* (2 février 1853) est la transformation en farce d'opéra-comique, sur un livret de Langlé et de Leuven, d'une pochade écrite de verve, « en un jour d'ivresse ou d'oubli », par l'acteur-auteur Desforges, en 1790, pour le théâtre de la Montausier, et qui, après être passée par le théâtre de la Cité, était arrivée à la Comédie-Française pour y prendre place à côté du *Médecin malgré lui*. De l'Opéra-Comique, la pièce entra au Théâtre lyrique et n'y perdit point sa vogue.

Adam avait débuté dans la musique en jouant du triangle au théâtre du Gymnase, pour quarante sous par représentation, et en écrivant des airs de vaudeville. Il eut un deuxième second grand prix de composition; il fut membre de l'Institut et professeur de composition au Conservatoire (1848). Ses ballets, moins connus que ses opéras-comiques, sont assez nombreux : *La Fille du Danube* (1836), *Les Mohicans* (1837), *L'Ecumeur de mer* (1840), *Giselle* (1841), *La jolie fille de Gand* (1842), *Le Diable à quatre* (1845), *Les Cinq sens* (1848), *La Filleule des Fées* (1849), *Orfa* (1852), *Le Corsaire* (1856). Un 3ᵉ groupe de ses œuvres est formé par le remaniement et la réorchestration d'anciens opéras. Il « arrangea » : *Richard* et *Zémire et Azor* de Grétry, *Le Déserteur* et *Félix* de Monsigny, *Gulistan* de Dalayrac, *Cendrillon* de Nicolo, *Aline* de Berton. Auber lui avait déjà donné le mauvais exemple en arrangeant *L'épreuve villageoise* de Grétry. Chargé du feuilleton musical au *Constitutionnel*, il a écrit quelques petites études d'un intérêt artistique médiocre, publiées après sa mort par sa veuve, sous le titre *Souvenirs d'un musicien*. Dans la brève autobiographie qu'on y trouve, Adam parle surtout de ses embarras d'argent, de ses dettes passées, de ses échecs comme

directeur de théâtre. Il fonda le théâtre de l'Opéra National, devenu plus tard le Théâtre lyrique, mais ne trouva dans cette entreprise que des déboires. En affaires comme en musique, c'était un grand improvisateur.

Adam a été populaire en Allemagne autant qu'en France. C'est un compositeur aimable et facile, inégal, trop hâtif, parfois charmant. L'ensemble de son œuvre, livret et musique, est adapté à cet esprit vulgaire qui ne fut pas seulement celui de la bourgeoisie sous Louis-Philippe, mais qui, en tout temps et en tout pays, est celui de la majorité. Il plut aussi par la vérité de son théâtre qui associait à la tradition d'agrément qu'avait laissée le XVIIIe siècle, une sorte de réalisme supérieur aux anciennes farces, beaucoup plus capable de toucher la foule que l'héroïsme chimérique du grand opéra, et constituant une sorte de compromis entre les tendances vers le vaudeville grivois et les tendances vers le genre noble. Ce postillon de Longjumeau à la veste galonnée, qui conduit l'amour à coups de fouet, a été considéré comme « l'alliance entre le village et la Cour, le catogan et la coiffure à l'oiseau royal, la soupe aux choux et la poudre à la maréchale ». Ainsi des autres pièces; réalisme gai, qui plus tard, à mesure qu'il se rapprochera de la vie, deviendra triste et douloureux! Musicalement, l'auteur du *Chalet* et de *Giralda* mérite indulgence, car il faut juger un artiste d'après ce qu'il a voulu faire, et la critique la plus exigeante peut se contenter des formules dont Adam s'est servi pour se caractériser lui-même. Il écrivait dans le *Constitutionnel* du 4 janvier 1855 : « Je n'ai guère d'autre ambition, dans ma musique de théâtre, que de la faire claire, facile à comprendre et amusante pour le public. Je ne puis faire que de petite musique, c'est convenu; je me contente donc de faire comme je puis, comme je sais, et j'attends que le public se lasse de moi pour cesser d'écrire. » Voici encore, à propos de ses ballets, une page de lui, sincère autant que juste, et qui nous tiendra lieu de conclusion : « ... Rien ne me plaît davantage que cette besogne qui consiste, pour trouver l'inspiration, non à compter les rosaces d'un plafond ou les feuilles des arbres du boulevard, mais à regarder les pieds des danseuses. On me blâme (et vous savez en quels termes de dédain peu

ménagés : la grande critique, voulant se grandir encore, se croit tenue de prendre l'escalier de la colonne Vendôme pour jeter de plus haut des pierres à une valse et à un pas de trois), on me blâme d'user le temps de la jeunesse et du printemps de la production à ce travail de manœuvre chorégraphique. Travail de manœuvre, soit! mais le travail est ma muse et ma vie. Tout est plaisir pour moi, d'ailleurs, dans celui qu'on fait état de mépriser... J'écris les idées qui me viennent, et elles viennent toujours, les aimables filles! Et pour se presser si fort, au risque de chiffonner leur toilette, elles ne me sourient pas moins; et il m'arrive, tout harcelé que je sois par le maître de ballet, de les trouver fraîches et jolies... On ne travaille plus, on s'amuse. » Tout cela n'est pas mal. Tel fut le musicien Ad. Adam; comme le laboureur des *Saisons* de Haydn, il sifflait un air joyeux en travaillant dans la clarté du matin et en traçant un sillon peu profond.

L.-J.-Ferdinand Hérold est né à Paris en 1791. Son grand-père était organiste à Seltz, petite ville d'Alsace; son père, dont l'éducation musicale s'était faite en Allemagne, enseignait le piano à Paris, depuis 1781. Entré au Conservatoire en 1806, il apprit le solfège avec Fétis, le violon avec Kreutzer, l'harmonie avec Catel. Très bon exécutant, il eut le premier prix de piano en 1810, après avoir joué, au concours, une sonate de sa composition. En 1812, il obtint le grand prix de composition en triomphant sur son concurrent Cazot. Après avoir passé un an à Rome, il se rendit à Naples où il eut comme élèves (pour le piano) les filles du roi Murat; là il connut Paisiello, Zingarelli, l'Allemand Mayr, et fit jouer son premier ouvrage (*manqué*, selon son propre jugement), *La Gioventù d'Enrico Quinto*, opéra-bouffe en 2 actes, après la représentation duquel il écrivait à Paris, le 5 janvier, une jolie lettre où on lit : « Ma chère maman, je t'envoie pour étrennes deux choses : la réussite de mon opéra, et treize cents francs à toucher chez Goupy. Je te prie d'en prendre mille pour toi et d'en donner trois cents à mon oncle, en lui souhaitant la bonne année de ma part. » Après un voyage au cours duquel il visita Florence, Bologne, Venise (dont les barcarolles ne lui plurent point), il se rendit à
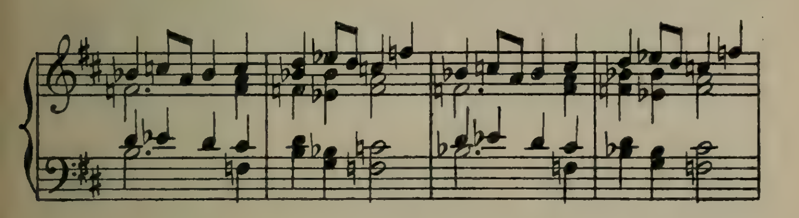
Vienne (juin 1815) où la musique de Girowetz lui parut préférable à celle des Italiens. Il y connut Hummel; *il n'osa pas rendre visite à Beethoven*, quoiqu'il eût une lettre d'introduction auprès de lui. Son goût était alors indécis, ses idées flottantes, comme l'atteste cette confession curieuse : « ... Ce n'est pas que le séjour de Vienne m'ennuie; mais il n'est pas très utile d'y rester longtemps. Autant je suis satisfait d'avoir pu étudier le goût allemand en quittant l'Italie, autant je reconnais qu'il serait dangereux peut-être d'entendre exclusivement cette musique serrée qui parle toujours aux oreilles et à l'entendement et jamais à l'âme. Les opéras modernes qui me font le plus de plaisir sont ceux de Girowetz. Les ouvrages de Weigl sont des chefs-d'œuvre de contrepoint; mais je n'y trouve pas ce que je cherche actuellement dans la musique. Les morceaux d'ensemble en sont d'une facture excellente; mais où est l'*esprit* de la musique italienne? Ah! j'ai dit autrefois bien du mal de la musique italienne; je reconnais mes torts tous les jours davantage. Certes, l'orchestre italien est quelquefois bien pauvre dans notre manière de parler; mais en quoi consiste la richesse d'une musique? Est-ce dans la manière de traiter les idées ou dans les idées elles-mêmes? » (cité par B. Jouvin, *Hérold, sa vie et ses œuvres*). Cette incertitude devait aboutir à un peu de confusion. Quelque temps après son retour à Paris (août 1815), il écrivait : « De toutes les musiques, celles qui me touchent le plus, c'est la musique de Mozart et celle de Grétry, les deux contraires. Ce sont là mes deux hommes (peut-être après Salieri). Je ne parle pas de Gluck. J'ai été élevé avec sa musique et je ne puis m'en rapporter à l'impression qu'elle produit en moi. *Alceste* m'a beaucoup ennuyé dernièrement » (*ibid.*). Un tel éclectisme, aussi sincèrement exprimé, serait louable, même avec ses étrangetés d'impressions, chez un critique; on regrette de le trouver chez un artiste. A vingt-cinq ans, un compositeur doit avoir ses principes, bons ou mauvais, et les suivre avec une passion intransigeante.

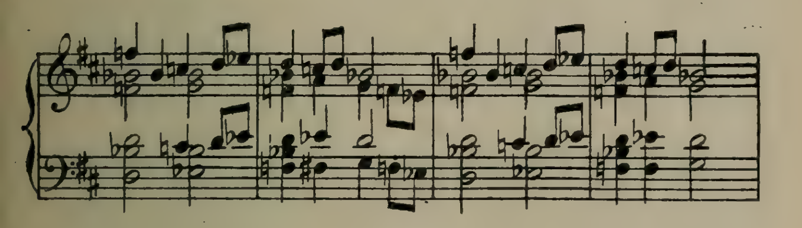
Ses premières compositions furent assez pâles. Il acheva d'abord, en écrivant le second acte, le *Charles de France ou Amour et Gloire*

de Boïeldieu. Sous l'influence du théâtre Feydeau et de l'Opéra-Comique, il donna successivement : *Les Rosières* (1817), 3 actes de comédie à ariettes qui furent jouées 44 fois dans l'année; *La Clochette* (70 représentations), dont l'air : *Me voilà!* et le chœur du 3e acte furent assez goutés. *Le Premier venu ou six lieues de chemin* (1817) eut peu de succès, malgré l'assez joli trio des dormeurs au 3e acte. *Les Troqueurs* (ancien sujet traité par Dauvergne en 1753), échouèrent; on y trouve un air assez amusant : *Rien ne me semble aussi joli qu'un mari* (1819). *L'Auteur mort et vivant* (1820) n'eut pas de succès. *Le Muletier* (12 mai 1813), « sifflé un peu le premier soir » (Hérold), se releva faiblement dans la suite; *Lasthénie*, 1 acte, échoua malgré les deux Nourrit comme interprètes. *Le lapin blanc*, joué à l'Opéra-Comique en 1825, fut sifflé « depuis la première scène jusqu'à l'annonce, faite au public, que les auteurs voulaient garder l'anonyme » (Hérold). En 1826, année où il devint chef du chant à l'Opéra, Hérold eut son premier succès avec *Marie*, opéra-comique en 3 actes sur un livret de Planard; après avoir été applaudie en France, *Marie* fut très aimée en Allemagne sous le titre de *Heimliche Liebe*. On y peut signaler : l'air du début *C'est donc demain qu'Hymen m'engage*, le trio *Comme en notre jeune âge ayons un même cœur:* au 2e acte, le duo d'Henri et d'Emilia, celui de Marie et d'Adolphe, et le final de l'orage; au 3e acte, le sextuor *Il faut savoir avec prudence la préparer à son bonheur*, pages d'une aimable fraîcheur mélodique. De 1826 à 1831, Hérold écrivit une dizaine de ballets ou de piécettes sans valeur bien sérieuse.

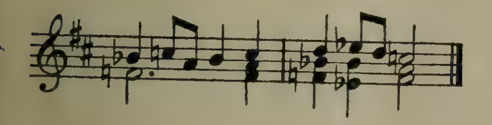
Il eut enfin un succès retentissant avec *Zampa* ou *la Fiancée de marbre*, opéra-comique en 3 actes joué le 3 mai 1831. Le livret romanesque de Mélesville sollicitait le compositeur vers une œuvre qui dépassait le caractère du *drama giocoso* et se rapprochait d'une sorte de tragédie lyrique et fantastique. Zampa est un capitaine de brigands à qui « toutes les femmes appartiennent »; c'est un Don Juan corsaire. Pour se faire aimer de la fille, il retient le père prisonnier avec menace de mort si la fille ne lui obéit pas. On vénère, comme une image sainte, la statue d'une jeune femme qu'il a jadis séduite et abandonnée; par bravade, et comme pour une réparation dérisoire, il lui passe au doigt une bague de fiançailles : mais il est finalement puni, comme le séducteur de Zerline l'est par le Commandeur. Ce livret, sorte de feuilleton un peu gros adapté à la scène, est imité de celui de da Ponte; la musique a-t-elle un mérite parallèle, celui de rappeler Mozart? Il est impossible de donner cette compensation au reproche de pla-

giat qu'en courut le librettiste. Les « beautés » de Zampa sont réelles, mais ont beaucoup vieilli. Il y a parfois dans la musique d'Hérold d'heureuses idées, mais courtes, et qui s'arrêtent au moment où il y avait, semble-t-il, du vent dans la voile. Ainsi, cette phrase qui sert de seconde idée à l'ouverture et qui, dans la pièce, est une introduction à la ballade de Camille; elle semble détachée d'un bon quatuor :

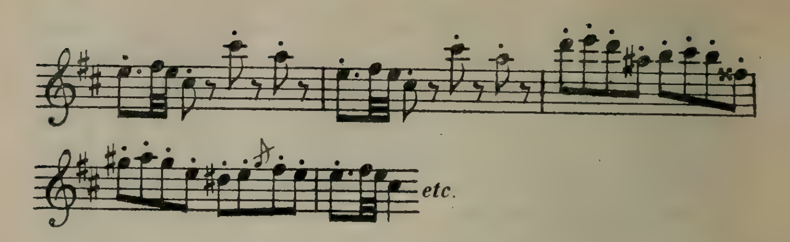




Une telle période, jouée par l'harmonie, est excellente, bien appropriée au timbre des bois. Au lieu de se prolonger et de prendre de l'ampleur en modulant, elle tourne court, revient à son point de départ et finit ainsi, à la dominante :



C'est une déception. Certaines grâces de la partition sont démodées. Nous sommes un peu surpris aujourd'hui de la désinvolture de cette phrase, accompagnant le chant de Zampa qui raconte ses bonnes fortunes :



Nous pensons que cette coquetterie sautillante convient peu au langage d'un corsaire. Selon le mot de Mendelssohn composant ses *Hébrides*, nous voudrions un langage musical qui « sentit le hareng ». Un auditeur de 1831 n'aurait pas manqué de nous faire observer que nous sommes à l'Opéra-Comique, et qu'Hérold, comme c'est son devoir, adapte exactement la musique aux paroles : « *Piquante* bayadère, par sa grâce *légère*... »

Comme *Marie* et *Zampa*, *Le Pré aux clercs* (15 déc. 1832) fit une sensation durable. Sur la scène de l'Opéra-Comique, l'œuvre atteignit sa millième représentation en quarante ans! A l'étranger, elle eut autant de succès. La première cause de ce fait important doit être cherchée dans le livret de Planard, où sont adroitement réunies des sources d'intérêt et d'agrément : une intrigue romanesque conduite par une reine complaisante aux amants, l'idylle peuple (Nicette et Girot) à côté de l'idylle de cour (Isabelle et Mergy), la sentimentalité de l'honnête Isabelle, l'amour chevaleresque de Mergy, les fanfaronnades de Comminges, la poltronnerie et les fautes de français de l'espion Cantarelli, l'aimable jeu de la soubrette Nicette; pour encadrer l'action d'un réalisme assez pittoresque, des scènes d'auberge, des épisodes de chasse, une mascarade au Louvre, — Charles IX dans le lointain, enfin un dénouement où il y a deux mariages et une mort : tout cela était de nature à plaire et à émouvoir discrètement. Hérold aurait pu traiter un tel livret dans le style de Meyerbeer; il est même probable qu'il a voulu quelque chose de semblable en cherchant à s'élever à un idéal assez haut. Quelle différence y a-t-il d'ailleurs entre la Marguerite des *Huguenots* qui fait venir Raoul les yeux bandés pour le mettre en présence de Valentine, et la même Marguerite de Valois

qui, dans *Le Pré aux clercs* fait semblant d'aimer Comminges pour débarrasser Mergy d'un rival? Hérold a montré des qualités de verve mélodique et de fermeté, avec une émotion qui manque trop souvent à Auber. Il commençait à s'affranchir de l'italianisme qui (visiblement) le domine dans *Marie*. Jusqu'où se serait-il élevé après avoir triomphé de ses premières hésitations? sa mort prématurée à quarante-cinq ans (1833) ne permet pas de le dire. On lui prête ce mot, qui suffirait à le rendre digne de la plus grande sympathie : « Je meurs au moment où je commençais à comprendre la musique! »

CHAPITRE III

A L'AUBE DU ROMANTISME : SPONTINI ET MEYERBEER

Spontini et l'évolution du théâtre lyrique. — Qualités propres de Spontini; sa place dans l'histoire musicale du XIXe siècle. — Meyerbeer. Première période de sa production. *Robert le Diable* et le romantisme; attitude de Rossini. — *Les Huguenots*; le livret et la partition. Lacunes de l'un et de l'autre. — *Le Prophète*; caractères généraux de l'œuvre. — Opéras secondaires de Meyerbeer. — *L'Africaine* et l'opinion des contemporains. — Jugements portés sur Meyerbeer en France et en Allemagne. — Conclusion.

Il ne faut pas abuser, en histoire, de la formule *art de transition*; car, en réalité, il n'est guère de catégorie d'œuvres à qui elle ne puisse s'appliquer. Cependant, elle convient à la musique dont nous venons d'étudier les principaux représentants; elle convient aussi particulièrement à deux compositeurs qui, malgré leurs attaches aux traditions classiques du style italien et du style français, sont au seuil d'un monde nouveau et appartiennent au *romantisme*. Nous ne définirons pas ce dernier terme par des idées générales, car il y a plusieurs romantismes. Celui de *Robert le Diable* est tout autre que celui de la *Symphonie fantastique* et de *La Damnation de Faust;* celui de Liszt ne ressemble pas à celui de Chopin, et tous les deux diffèrent de celui de Schumann. Tout au plus pourrait-on dire que dans l'art romantique l'imagination donne au langage une vive couleur, et que la pensée a une telle intensité de lyrisme qu'elle détermine librement la forme. D'ailleurs, s'il y a une période où ces étiquettes sont utiles pour rendre justice à certains novateurs, — pour montrer, notamment, que la brillante symphonie descriptive et à programme est

une création française, — elles deviendraient très dangereuses si on les conservait comme principe général de classification. Il faut étudier en elle-même la personnalité des compositeurs ; les classer en deux groupes, serait bien souvent leur faire le plus grand tort.

Dans le deuxième volume de cette histoire, nous n'avons pu, en raison du plan adopté, consacrer que quelques lignes à Luigi Gasparo Pacifico Spontini, né le 14 novembre 1774 près de Jesi (patrie de Pergolèse), fils de paysans des États Romains, devenu « comte de Saint-André », membre de l'Institut de France (1839), mort à Majolati en 1851. Spontini fut, avant l'invasion rossinienne, une grande autorité du théâtre, et, à certains égards, un précurseur de Meyerbeer. Comme ce dernier, comme Gluck lui-même auquel on l'a parfois rattaché, il a évolué suivant des influences qu'on n'a pas eu de peine à déterminer. Lorsqu'il vint à Paris (1803), armé d'une technique assez incomplète, il ne représentait que l'esprit de l'école italienne à son déclin, comme en témoignent ses deux premières opéras-bouffes, *I Puntigli delle donne* (1796) et *La Finta filosofa* (1799). Au Théâtre italien créé à Paris en 1801, il continua d'abord ce genre inférieur de production avec quelques opéras-comiques (*La petite maison*, *Milton*, 27 novembre et 12 mai 1804; *Julie* ou *Le Pot de fleurs*, 12 mars 1905). Mais son séjour en France donna bientôt à son talent une orientation nouvelle. Il connut la musique de Mozart, alors ignorée en Italie, et celle de Gluck ; « J'ai pu clairement reconnaître et recueillir comme un aveu dans ses conversations, dit Berlioz, que les vrais maîtres de l'auteur de *La Vestale* furent les chefs-d'œuvre de Gluck, qui lui apparurent pour la première fois à son arrivée à Paris. » Des compositions de circonstance (entre autres une cantate sur la victoire d'Austerlitz) lui ayant valu le titre de compositeur particulier de l'impératrice Joséphine, il entra dans une période nouvelle, marquée par quelques chefs-d'œuvre très importants.

La Vestale fut jouée à l'Opéra par des acteurs d'élite, Lainez (Lucilius), Laïs (Cinna), Dérivis père (le grand pontife), Mme Branchu (Julia); le succès fut triomphal. Spontini fut tout aussi heureux avec *Fernand Cortez* ou *La Conquête du Mexique* (1809), dont la

musique fut remaniée en 1817, sur un texte d'Esménard et de Jouy, d'après le drame de Piron. Après avoir dirigé quelque temps le Théâtre italien (1810), où il fit jouer *Don Juan* et *Cosi fan tutte* de Mozart, *Griselda* et *Camilla* de Paër, il donna encore à la scène française : *Pélage* ou *Le Roi et la paix*, opéra de circonstance (2 actes, 23 août 1814), et, après quelques opuscules moins importants, son *Olympie* (20 décembre 1819, sur un livret de Briffault, Dieulafoy et Bujac, d'après Voltaire), qui eut moins de succès, même à la reprise de 1827. Son étoile pâlit devant celle de Rossini. Bien qu'il fût naturalisé français sous Louis XVIII et marié à la fille du Parisien J.-B. Erard, il se rendit à Berlin pour exercer les fonctions effectives de Directeur de la musique du roi de Prusse, Guillaume III. Il y fit représenter *Nurmahal* ou *La Fête des roses de Kaschmir*, grand opéra avec ballet (2 actes, 27 mai 1822, sujet emprunté à *Lalla Rookh* de Th. Moore, où Spontini plaça une brillante bacchanale), et, pour les fêtes du mariage royal, *Alcidor* (1825, sur un texte remanié que Dezède avait déjà mis en musique en 1787), opéra-féerie où paraissaient, avec des guerriers, des Gnomes, des Naïades, des Cyclopes et des Sylphes. Cet opéra, auquel on reprocha trop de fracas instrumental (on l'accusait d'avoir accompagné un chœur de forgerons avec un orchestre d'enclumes !), marqua les débuts des difficultés du compositeur avec la critique allemande; le mauvais caractère et l'orgueil de l'Italien achevèrent d'exaspérer contre lui tout un parti, en tête duquel se trouvait le pianiste L. Rellstab. Son dernier grand ouvrage pour Berlin, *Agnès de Hohenstaufen* (1828 et 1829), qui touchait à un événement très important de l'histoire allemande (la réconciliation de l'empereur Henri VI et d'Henri le lion, de Brunschwig, par le mariage de leurs enfants) ne désarma point l'hostilité. L'œuvre parut médiocre. On attendait mieux de l'auteur de la *Vestale* et de *Cortez*. « J'ai pu, dit Berlioz, parcourir la partition d'*Agnès de Hohenstaufen*. Ce sujet comportait un style entièrement différent des divers styles employés jusque-là par Spontini. Il y a introduit pour les morceaux d'ensemble des combinaisons fort curieuses et très ardues, telles, entre autres, que celle d'un orage d'orchestre exécutée pendant que cinq personnages sur la scène chantent un quintette, et qu'un chœur de nonnes se fait entendre au loin, accompagné des sons d'un orgue factice. Dans cette scène, l'orgue est imité jusqu'à produire la plus complète illusion, par un petit nombre d'instruments à vent et de contre-basses placés dans la coulisse. » Spontini commit des imprudences qui accrurent l'ardeur de ses ennemis; à Berlin comme à Paris, l'italianisme avait ses fanatiques et ses adversaires irréconciliables (sur ces querelles, v. la *Musikalische Zeitung* de 1827, nos 23, 24, l'opuscule de Rellstab, *Mein Verhältniss als Kritiker zu Herrn Spontini*, de la même année, et la *Zeitung für die elegante Welt* de 1840, nos 253 et 254). Le 2 avril 1841, Spontini voulut diriger lui-même, à l'Opéra de Berlin, une représentation de *Don Juan*. A son entrée dans l'orchestre, il fut accueilli par les murmures malveillants d'une salle comble. Pendant l'ouverture, on le siffla. Le rideau ne fut levé qu'à moitié, tant le tumulte grandissait; Spontini

sortit de la salle, et quitta Berlin (1842) pour se rendre en Italie où il fut reçu comme un monarque.

Dans l'histoire du drame lyrique, Spontini marque un progrès évident, dont il ne faut pas fausser le caractère par des éloges hyperboliques. L'auteur du second acte de la *Vestale* et de la scène de la révolte dans *Fernand Cortez* peut sans doute être considéré comme un musicien de haute valeur ; mais Berlioz est excessif quand il dit que ces pages sont émouvantes « jusqu'au vertige », qu'il est « brisé » d'émotion devant ce « grandiose monumental », etc... On a dit, à tort, que Berlioz jugeait *La Vestale* en la voyant à travers l'admirable talent de son interprète, Mme Branchu. Mme Branchu ne jouait plus le rôle de Julia quand Berlioz l'entendit pour la première fois. Je croirais plus volontiers, Spontini n'ayant été accueilli qu'avec réserves par les maîtres classiques du moment, que les dithyrambes de Berlioz sont, en partie, une forme de son mépris pour ce qu'il appelle, en parlant du Conservatoire, « la marmaille des rapins contrepointistes », ou encore « les jeunes tisseurs de notes, capables de comprendre et de sentir les grandes choses de l'art musical comme MM. les portiers, leurs pères, etc. ». Par les livrets de ses opéras, le théâtre Spontini est d'abord remarquable : on y trouve cette tendance au grand drame historique ou légendaire, cette ampleur et cet éclat, ce goût de la décoration qui sont déjà visibles dans des opéras comme *Les Bardes* de Lesueur (1804) ou *Le Triomphe de Trajan* (1807) de Persius, et qui, peu à peu, conduisent à *Guillaume Tell*, à *La Juive*, aux *Huguenots*. Spontini, à plusieurs égards, peut être regardé comme un précurseur de Meyerbeer. L'opposition même qu'il rencontra autorise ce point de vue. On lui reprochait ses hardiesses ; sa *Vestale* fut d'abord repoussée comme inexécutable ; Mme Branchu déclarait qu'on n'en pouvait chanter les récitatifs !

Son orchestre n'est pas celui de Berlioz, ni de Wagner, mais c'est déjà celui de Meyerbeer et des maîtres de son époque ; le quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors en *ré* et 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *ré*, 2 bassons, 3 trombones, et les timbales (en *ré*) : tel il appa-

raît dans l'ouverture de *La Vestale.* Suivant un procédé dont se servira brillamment l'auteur du *Prophète* et qui rehausse l'effet décoratif du drame, Spontini, à l'occasion, fait monter l'orchestre sur la scène; pour la marche triomphale d'*Olympie* (acte III), où il faut montrer Alexandre et Cassandre dans une pompe de victoire, il met sur le théâtre une fanfare où, avec les cors et les trombones, doivent sonner 24 trompettes, — plus l'ophicléide, le descendant de l'antique *serpent* d'église, dont se servira Mendelssohn dans *Le Songe d'une nuit d'été* pour représenter le rugissement burlesque du lion, et qui paraîtra encore dans les opéras de Meyerbeer. Sauf le serpent, ce sont les ressources employées pour l'introduction au chœur *Bacchus Schlauch ist unser Erbtheil* dans *La Fête d'Alexandre* de Hændel (instrumentée par Mozart). Dans son *Juif errant*, 1852, Halévy emploie aussi un orchestre supplémentaire, pour la marche triomphale qui suit le divertissement du 3e acte, où, avec les instruments Sax, il place un ophicléide en *si* bémol. Spontini aime les effets de pleine sonorité. Le *crescendo* rossinien est déjà, chez lui. un moyen savant d'arriver au pathétique : crescendo de l'orchestre et aussi des voix qu'il sait morceler, puis réunir en masse quand la passion atteint son plus haut degré de puissance. C'est un symphoniste médiocre; il eût été incapable d'écrire la marche religieuse d'*Alceste*, un air de flûte comme celui des Champs-Elysées dans *Orphée*, ou celui d'*Armide;* ce n'est pas un peintre à la recherche d'innovations ou de raretés dans la couleur; mais à une époque où le choix des timbres était déjà important, — où Méhul avait l'originalité de supprimer les hautbois dans *Stratonice* (1792), les violons dans *Uthal* (1806), et où Lesueur mettait en relief le rôle des harpes dans les *Bardes*, — il se préoccupe, sans d'ailleurs aller bien loin dans cette voie, des convenances poétiques de l'idée et de l'expression; ainsi, il emploie la chaste sonorité du cor solo pour accompagner le chant de la prêtresse Julia dans le larghetto *Toi que j'implore...* Son mérite, là où Gluck était si négligent, est de donner à chaque instrument un rôle écrit avec précision, et d'obtenir des ensembles parfois un peu lourds, mais assez puissants. Un peu plus compliqué dans *Cortez* que dans *La Vestale*,

surchargé parfois dans *Olympie*, son orchestre a une netteté qui était inconnue des compositeurs du XVIIIe siècle. Son écriture harmonique n'est pas toujours celle d'un musicien armé d'une technique sûre et irréprochable, comme le lui a reproché Fétis non sans pédantisme; mais c'est celle d'un Italien passionné qui avait le sens dramatique et savait atteindre, d'instinct, à la vérité de l'expression. Il a des modulations brusques qui, si l'on excepte les chefs-d'œuvre de Beethoven, étaient alors nouvelles et qu'on retrouvera dans Wagner à satiété (modulations enharmoniques). Sur ce dernier point, il mérite encore le titre de précurseur. Après l'avoir lu, on comprend mieux celui auquel nous devons nous arrêter maintenant.

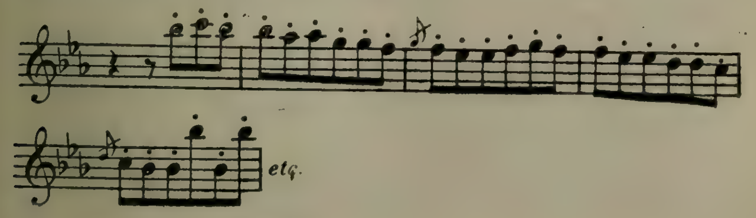
Né en 1791 à Berlin, fils d'un banquier juif, l'auteur de *Robert le Diable* s'appelait exactement JACOB LIEBMANN BEER. Il transforma son prénom en *Giacomo* par concession à la mode italienne, et ajouta *Meyer* à son nom de famille suivant les volontés du richissime grand-père maternel dont il était l'héritier. Meyerbeer est une des grandes figures du XIXe siècle. Il fut le condisciple de Weber, son aîné de cinq ans, mais commença son rôle historique à un moment où l'auteur du *Freischütz* avait fini son œuvre et sa vie (1826, deux ans avant la mort de Schubert). Comme souverain de la scène lyrique, il fut le successeur de Spontini, et de Rossini qu'il réduisit probablement au silence, après *Guillaume Tell*, en imposant au maëstro italien, aussi prudent et rusé que lui, la crainte d'un duel inégal. Il a exercé son empire, de façon plus ou moins directe, sur la plupart des musiciens français qui ont écrit pour le théâtre jusqu'en 1880, et il y a peu de compositeurs, y compris l'auteur de *Rienzi*, de *Tannhäuser* et du *Vaisseau fantôme*, qui ne lui doivent quelque chose. C'est un peu sous son influence que Verdi lui-même transforma sa première manière; et c'est certainement d'après l'idée fastueuse qu'il avait donnée du grand opéra, que Ch. Garnier construisit un trop vaste palais pour notre Académie de musique.

Successivement soumise à des influences contraires dont son esprit d'assimilation, très souple et autoritaire à la fois, sut tirer parti, sa vie peut être divisée en trois périodes inégales. La fin des deux premières est marquée par les années 1815 et 1824. Dans la 3e,

il y eut une pause de production musicale (1824-1830). Meyerbeer étudia d'abord le piano avec Lauska et Clementi, la composition avec l'abbé Vogler. Ses œuvres, durant ces années d'apprentissage, furent la cantate *Dieu et la Nature*, *Le Vœu de Jephté* (oratorio) et l'opéra-comique : *Alimélech ou les deux Califes.* Meyerbeer semble avoir voulu suivre d'abord une carrière de pianiste, et y avoir renoncé après avoir un peu rivalisé avec Hummel, malgré ses succès obtenus à Vienne. Sur le conseil de Salieri, il se rendit en Italie pour y compléter son éducation comme compositeur (1815). A Venise, il prit un premier contact avec l'art de Rossini qui venait de faire applaudir son *Tancrède* (1813). Il écrivit alors les opéras italiens qui représentent sa première manière : *Romilda e Constanza* (Padoue, 1818), *Semiramide riconosciuta* (Turin, 1819), *Emma di Resburgo* (Venise, 1819), *Margherita d'Angiu* (Milan, 1820), l'*Esule di Granata* (ibid., 1822) et *Il crociato in Egitto* (Venise, 1824), le seul ouvrage de cette période qui ait vécu quelque temps. A partir de 1826, il entra dans ce qu'on peut appeler la période française de sa vie, de son art et de sa gloire; il resta à Paris jusqu'en 1842.

C'est sur un désir exprimé par Charles X et à la demande de Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des théâtres, que Meyerbeer vint une première fois à Paris (1826) pour monter aux Bouffes le *Crociato*, son dernier succès. En 1830, il revint en France pour un séjour de seize ans; il voulait diriger lui-même les répétitions et la mise en scène de *Robert le Diable*. Le vent soufflait alors aux révolutions de la politique, de la littérature et de l'art; on était en plein romantisme. L'année où fut joué *Robert* est celle où Victor Hugo, au lendemain d'*Hernani*, donnait *Notre-Dame de Paris*, *Marion Delorme* et ses *Feuilles d'automne*; Alexandre Dumas faisait jouer *Antony* à la Porte-Saint-Martin. Le docteur Véron, nommé directeur de l'Opéra le 2 mars 1831, trouva dans son cahier des charges la partition de *Robert* déjà prête depuis un an, destinée d'abord à l'Opéra-Comique, remaniée et adaptée à un cadre plus large. Il eut peu d'enthousiasme ; on dit même que pour relever sa confiance, le compositeur dut lui faire une avance de 30 000 francs et payer l'orgue du Ve acte. (Plus tard, en 1854, Meyerbeer a écrit une lettre pour démentir, mais sans beaucoup d'énergie.) La diablerie du livret, les invraisemblances étranges qui s'y trouvent accumulées, ne nuisirent pas au succès de l'ouvrage. Il y a dans le livret de Scribe un romantisme à froid, monté

comme un mécanisme d'horlogorie, mais très habilement audacieux, digne des ballades allemandes les plus fantastiques, et réglé avec soin sur le mouvement qu'avaient déjà créé les poètes et les peintres. Il fallait un parti pris de retour à certaines légendes du moyen âge pour concevoir comme personnage principal ce duc de Normandie, exilé en Sicile, qui, dans son meilleur ami, est obligé de reconnaître à la fois son père et le diable en personne; il fallait aussi le désir d'étonner par le mépris des convenances traditionnelles, pour imaginer la scène capitale du poème, annoncée dès l'Ouverture par le musicien : le ballet, indispensable à tout opéra, organisé à minuit, dans les ruines d'un monastère, et dansé par les nonnes elles-mêmes, qu'un ordre du « roi des Enfers » fait sortir de leurs tombes pour une dernière œuvre de séduction. Avec son adresse consommée et sa grande intelligence dramatique, Meyerbeer se fit la mentalité nécessaire pour donner une expression musicale à ces idées. Le ballet du III[e] acte de *Robert* (à l'exclusion de quelques pages banales et faibles) est la première manifestation sérieuse, sur notre scène lyrique, du romantisme musical. Historiquement, il peut être rapproché d'un dessin célèbre de Louis Boulanger, *La Ronde du Sabbat.* C'est ainsi que Liszt sera tenté d'écrire une *Bataille des Huns* par une esquisse du peintre Kaulbach. (Le dessin de Boulanger n'était lui-même que la réalisation, sur la pierre lithographique, d'un poème de Victor Hugo : *Odes et Ballades*, XIV. Voir aussi, dans le même recueil, *La légende de la nonne*.) Dans le développement musical de cette scène, Meyerbeer n'a pas montré une hardiesse soutenue. La procession des nonnes est belle et dramatique, la bacchanale suffisamment colorée; mais, au deuxième air de ballet (séduction par l'amour), on s'étonne d'entendre un thème peu satanique comme celui-ci :



Les contemporains acclamèrent *Robert le Diable*. Dès le premier soir, ils eurent l'impression qu'il y avait quelque chose de changé dans le grand opéra, grâce à l'auteur du *Crociato* qui, rompant avec l'italianisme, se transformait pour créer un art original, puissant, coloré, et ouvrir une perspective nouvelle. « La pièce, disent *Les Débats* du 23 novembre, a produit un effet prodigieux; l'enthousiasme s'est accru d'acte en acte. Jamais succès ne fut plus beau, plus éclatant. » A ce triomphe contribuèrent des interprètes d'élite : Mme Dorus dans le rôle d'Alice (en attendant que Mme Falcon, à partir de la trentième, le jouât supérieurement), Mme Damoreau dans celui de la princesse Isabelle, Levasseur dans celui de Bertram, Lafont dans Raimbault, la Taglioni à la tête du corps de ballet...

A titre de curiosité, nous reproduirons les lignes suivantes, dues à un poète humoriste qui, comme Meyerbeer, fut un peu Français d'adoption; sous forme plaisante, elles attestent l'énorme succès de l'ouvrage, en montrant sa répercussion dans les domaines à côté : « Meyerbeer a fait quelque chose d'inouï en captivant les volages Parisiens pendant tout un hiver. La foule se presse encore à l'Académie de musique pour voir *Robert le Diable*; mais, n'en déplaise aux enthousiastes de Meyerbeer, je pense que beaucoup de gens ne sont pas seulement attirés par le charme de la musique, mais bien par le sens politique du livret. Robert le Diable, fils d'un démon aussi dépravé que Philippe-Egalité et d'une princesse aussi pieuse que la fille de Penthièvre, est poussé au mal, à la Révolution, par l'esprit de son père; et, par celui de sa mère, au bien, c'est-à-dire vers l'Ancien régime. Ces deux natures innées se combattent dans son âme; il flotte entre les deux principes : il est *juste milieu*. C'est en vain que les voix de l'abîme infernal veulent l'entraîner dans le mouvement; en vain qu'il est appelé par les esprits de la Convention qui sortent de leur tombeau; en vain que Robespierre, sous la figure de Mlle Taglioni, lui donne l'accolade... Nous l'apercevons à la fin dans le giron de l'Eglise, au milieu du bourdonnement des prêtres et des nuages d'encens. » (H. Heine, *De la France*, 25 mars 1832.)

Après ce triomphe, Meyerbeer fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. En Allemagne, à la suite d'une représentation médiocre devant une critique assez hostile (Berlin, 1832), il reçut le titre de maître de chapelle de la cour prussienne, sans fonction. Cinq

années de silence suivirent la première de *Robert*. L'heureux compositeur s'était engagé à livrer un nouvel opéra dans un plus court délai; mais il préféra payer le dédit prévu (30 000 fr.) et faire attendre une œuvre dont il ne voulait se séparer qu'après avoir pris toutes ses sûretés, en mettant, par un travail patient et des dispositions habiles, tous les atouts dans son jeu. Cette prudence est un des traits importants de son caractère. *Les Huguenots* furent enfin joués, le 21 février 1836. Ils firent de Meyerbeer une sorte de dictateur de la scène lyrique. Leur 100e représentation fut atteinte en trois ans et cinq mois; et il n'est pas sûr qu'ils aient encore épuisé, comme *La Muette* ou *La Juive*, l'amour ingénu du public pour les beaux airs d'opéra.

Le sujet d'où Scribe a voulu tirer le livret des *Huguenots* est le massacre des protestants dans la nuit de la Saint-Barthélemy, sous Charles IX (24 août 1572). C'était une très belle matière de tragédie pour un poète qui aurait rattaché cette scène de fanatisme à ses origines historiques et l'aurait replacée dans son vrai cadre, en peignant ceux qui, des deux côtés, furent les inspirateurs et les approbateurs, les protagonistes ou les martyrs; on peut même douter, pour l'honneur du drame lyrique, qu'un tel sujet puisse devenir matière d'opéra autrement qu'en conservant cette pathétique et sinistre grandeur que lui donne la vérité de l'Histoire. Il convenait, pour ménager les nerfs des auditeurs, d'opposer au complot quelques scènes de couleur plus claire et riante. Scribe n'y a pas manqué; il s'est conformé à la tradition du XVIIe siècle où la tragédie était une peinture de passion très profane avec un grand fait historique pour le fond du tableau. Il a imaginé les amours d'une dame d'honneur de la reine Marguerite de Valois, la catholique Valentine, dont il a tracé le caractère avec des souvenirs de la Chimène et de la Pauline de Corneille, et du gentilhomme protestant Raoul de Nangis. Sa construction est fort adroite; mais on peut lui reprocher d'avoir trop développé, avec une phraséologie banale et à l'aide de moyens de vaudeville, la partie romanesque et profane du sujet, en amoindrissant la part faite à l'essentiel. Au lieu de nous donner au plus tôt une idée du fanatisme religieux, principe de l'action, il a une idée tellement pauvre et surannée de la fonction du compositeur, qu'il lui propose à chaque instant des situations vulgaires qui pourraient figurer dans n'importe quel livret, si une esthétique aussi superficielle était admise. Tout le premier acte est consacré à des lieux communs sur « les beaux jours de la jeunesse » platement identifiés aux plaisirs de la table (*A table! amis, à table! — Versez de nouveaux vins, versez avec largesse!* etc.), avec des fadaises de libertinage, une « romance » sentimentale, des jeux de comédie et

une cavatine. L'idée religieuse n'apparaît que dans les vers de Marcel (*Seigneur! rempart et seul soutien*, etc.). Pour toute image de la mentalité protestante, il y a des couplets (*A bas les couvents maudits!* etc.) qui substituent à la peinture du fanatisme religieux une simple chanson de soudard. L'acte II, dans les jardins de Chenonceaux, est une idylle de comédie légère. Le premier conflit réel entre catholiques et protestants est présenté comme la simple conséquence d'une *erreur* de Raoul qui, *croyant* avoir été trahi par Valentine, refuse sa main; le massacre qu'on annonce vaguement et à mots couverts ne semblera guère qu'une suite de la vengeance toute personnelle de Saint-Bris exaspéré par l'injure faite à sa fille. L'acte III commence encore par des idylles et par un ballet, sous le grand arbre qui ombrage le pré aux clers. A partir de la scène II, qui débute par le célèbre couvre-feu, l'idée dramatique devient plus nette : elle se développe non sans éclat et sans force ; mais le défaut irréparable de ce roman d'amour qui doit finir par une tuerie, c'est que son terrible dénouement n'a pas été motivé et préparé par une large peinture des circonstances vraies d'où il est sorti, et du caractère des personnages qui l'ont voulu. *Virtus in rebelles — Pietas excitavit justitiam*, lit-on (avec la date de la nuit fatale) à la face et au revers de la médaille que Charles IX fit frapper pour perpétuer le souvenir de la Saint-Barthélemy. Quelles passions, intéressantes pour un homme de théâtre, nous laissent deviner ces deux formules ! Scribe aurait dû lire quelques pages des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et se rappeler la devise antique du drame : *Terreur et pitié*. Il serait injuste de dire qu'il l'a entièrement méconnue; évidemment, il croyait qu'elle ne suffit pas à un opéra, œuvre de divertissement et d'agrément.

Meyerbeer mérite d'être loué, avant tout, pour l'imagination qu'il a montrée dans *Les Huguenots*. Il a su, lui Allemand des bords de la Sprée, peindre le sensualisme, les frivolités, la coquetterie féminine de la cour des Valois, et donner l'impression d'une vie française, élégante et facile, sous le beau ciel de la Touraine; il a su, lui israélite, marquer par quelques traits sommaires, mais justes, l'austérité protestante concentrée dans le caractère de ce Marcel « élevé entre un glaive et une Bible »; il a su enfin faire œuvre dramatique, malgré les cadres dans lesquels le librettiste semblait l'emprisonner. Plusieurs générations ont applaudi *Les Huguenots* avec enthousiasme, non pas seulement pour le charme de mélodies qui sont encore dans la mémoire de tous les musiciens, mais pour leur vérité. On a particulièrement admiré le duo de Marcel et de Valentine (acte III, sc. III), celui de Valentine et de

Raoul (IV, vi), dont le mouvement pathétique fait autant d'honneur au librettiste qu'au musicien, et le trio (V, iv) où Marcel, blessé à mort, bénit les deux amants pour leurs « noces funèbres ». On regrette cependant une lacune qui est dans la partition (sinon dans la mise en scène) comme dans l'esprit général du livret. Meyerbeer nous devait un tableau de cette nuit d'épouvante et de sang où se déchaîna le fanatisme. Ce n'est pas avec des chanteurs qu'il pouvait nous le donner; mais une grande et belle ressource était à sa disposition : l'orchestre, qui sait peindre autant qu'émouvoir. Avec les timbres et les rythmes, avec la symphonie instrumentale en un mot, il fallait évoquer les images d'angoisse et d'horreur dont on ne pouvait faire un spectacle réel. Il n'était pas difficile de trouver le moment propice pour substituer cette large expression au jeu nécessairement fragmentaire des acteurs : c'est après le fameux duo, lorsque le rideau tombe sur ce cri pathétique de Valentine :

Dieu, veillez sur ses jours!... et moi, je vais mourir.

Là, on aurait aimé un interlude prolongé, continuant, pour l'imagination, le drame privé par le drame public, et soudant le IV[e] acte au V[e]. Or Meyerbeer ne nous donne que ce bref interlude :



Cet *allegro agitato* a sans doute un caractère dramatique; mais il est trop sommaire, sans couleur suffisante, et fait place beaucoup trop tôt à une nouvelle musique de ballet.

Meyerbeer eut encore des interprètes d'élite pour la première des *Huguenots* : Nourrit (*Raoul*), Levasseur (*Marcel*), Lafont (*Raimbaud*), Dérivis (*comte de Nevers*), M[lle] Falcon (*Valentine*), M[lle] Flécheux-Urbain (*le page*). Le soliste accompagnant la célèbre romance « Plus blanche que la blanche hermine » était le mystique Uhran qui, dit-on, tournait le dos à la scène pour éviter la vue d'un spectacle profane, et qu'on avait surnommé l' « alto du bon Dieu ».

C'est un fait avéré que, dans la version primitive, le rideau tombait, au IVe acte, après la bénédiction des poignards. Au cours des répétitions, qui étaient habituellement pour Meyerbeer l'occasion de retouches importantes, Ad. Nourrit suggéra l'idée d'une scène nécessaire entre Valentine et Raoul. En cela, il voyait juste; personnellement, il voulait un pendant au duo de Marcel et Valentine (IIIe acte), qui paraissait assuré d'un triomphe. Après avoir hésité, le compositeur se laissa fléchir. Scribe était absent. On eut alors l'idée de s'adresser au poète Emile Deschamps qui, séduit par la situation, écrivit d'un seul jet les paroles de la scène. Les répétitions furent bientôt suspendues; Meyerbeer, à moitié convaincu et contrarié, partait pour Berlin en emportant le manuscrit. Huit jours après, il écrivait à Nourrit : « J'ai essayé d'écrire la musique de *votre* duo et j'avoue que je n'en suis pas trop mécontent. » Quand il fut rentré à Paris, on mit le nouveau duo à l'étude, mais on attendit, pour convoquer au théâtre le compositeur, que la mise en scène en fût réglée, tant on avait peur que Meyerbeer, toujours appliqué à des remaniements, se rétractât. — En 1875, au programme de la soirée d'inauguration du nouvel Opéra, figurait la *Bénédiction des poignards*.

Rossini, peu soucieux de s'engager dans une bataille dont l'issue lui aurait paru douteuse, et Meyerbeer, en possession de la victoire, devinrent d'excellents « amis » qui se détestaient cordialement. « Qu'attendez-vous, disait-on à l'auteur de *Guillaume Tell*, pour donner une suite à votre chef-d'œuvre? — J'attends, répondait-il, que les Juifs aient fini leur sabbat » ; ou encore, en désignant les musiciens de l'orchestre : « Vous voyez bien que ces gens-là n'entendent plus rien à la musique! » Meyerbeer, disait-on, se vengeait en payant des spectateurs pour dormir ostensiblement aux opéras de son confrère.

Le Prophète (16 avril 1849) est, par sa date et aussi par le succès obtenu, la troisième des œuvres maîtresses de Meyerbeer. C'est une composition de beaucoup d'ampleur décorative, un peu chargée de couleur et d' « effets », conforme par la variété et la pompe du spectacle à l'esthétique du grand opéra tel qu'on le comprenait il y a soixante-cinq ans. Le sujet est tiré d'une page de *L'Essai sur les mœurs*, de Voltaire (ch. CXXXII). Scribe a fait des prodiges d'habileté pour présenter dans un cadre qui la rendît tolérable une action encore empruntée à l'histoire du fanatisme, mais peu intéressante par elle-même; il a voulu rattacher à un roman d'amour la fortune de l'auber-

giste Jean de Leyde, couronné roi dans la cathédrale de Munster, et opposer un peu d'humanité à des caractères odieux ou équivoques. Le rôle de Berthe et surtout celui de Fidès, mère du prophète, sont d'heureux moyens employés pour retenir la sympathie de l'auditeur. A cette matière inégale, Meyerbeer a superposé, comme une nappe puissante, le courant de son génie mélodique, passant et nous faisant passer avec lui sur certaines étrangetés. On se demande comment est possible le maintien du ballet traditionnel dans la Westphalie qui était alors, dit Voltaire, « la patrie de la stupidité », et à un moment où l'Allemagne était désolée, au nom de Dieu, par un fanatisme qui « n'avait point encore produit dans le monde une fureur pareille ». Mais ce qui est perdu pour la vraisemblance est gagné pour l'agrément. L'art de Meyerbeer, ici comme ailleurs, est souvent d'une vérité d'expression saisissante; souvent aussi c'est l'art des illusions séduisantes, des remplissages adroits et des jolies façades. Çà et là, on pourrait relever des négligences. Dans l'admirable scène de la cathédrale, on s'étonne de voir confiés au chœur, en plusieurs passages, des dessins d'altos et de seconds violons. Contesté à son apparition et considéré par certains admirateurs de Meyerbeer comme « une œuvre toute *scientifique* », *Le Prophète* finit par s'imposer (avec l'illustre créatrice du rôle de Fidès, PAULINE VIARDOT), mais n'atteignit pas à la faveur extraordinaire et à la popularité des *Huguenots*. (Au 31 décembre 1876, *Les Huguenots* avaient eu 620 représentations, *Robert* 593, *Le Prophète* 348.)

Entre les deux ouvrages, Meyerbeer était revenu en Allemagne où il passa presque entièrement les vingt-deux dernières années de sa vie. En 1842, il fut nommé directeur général de la musique du roi de Prusse, comme successeur de Spontini. A cette période appartiennent *Le Camp de Silésie* (*das Feldlager in Schlesien*, trois actes, Berlin, 1843), qu'il remania et débaptisa pour en faire, sur la scène de notre Opéra-Comique, *L'Étoile du Nord* (1854), ainsi que l'ouverture et les entr'actes pour *Struensée*, tragédie de son frère Michel Beer. En 1854 il fit aussi jouer à l'Opéra-Comique l'aimable *Pardon de Ploërmel*, devenu *Dinorah* sur les scènes allemandes.

Son dernier grand opéra, auquel il travailla cinq ans et qu'il remania jusqu'à son dernier jour, ne fut joué qu'un an après sa mort (2 mai 1864), à Paris et à Berlin. Dans *L'Africaine*, Scribe a encore traité un grand sujet historique. Vasco de Gama doublant le cap de Bonne-Espérance (1498), tel est, en somme, le fait qui a servi de point de départ à son livret. Il en a d'abord tiré, sans peine, quelques scènes de caractère : l'opposition jalouse faite au navigateur dans le conseil du roi de Portugal; Vasco emprisonné, puis gracié; — le navire assailli en pleine mer par la tempête, — le tableau pittoresque d'une île de l'Océan indien. A ces scènes imposées par l'Histoire, il a associé un roman d'amour, inspiré du théâtre de Racine : Nelusko aime Sélika, tous deux amenés à Lisbonne comme esclaves; mais Sélika aime Vasco, lequel aime Inès, fille d'un membre du conseil... Et à ces quatre personnages, Scribe a prêté l'héroïsme le plus cornélien : Vasco, qui a frété un navire à ses frais, vient sauver, au milieu de l'Océan, son rival égaré sur une mauvaise route; Inès s'offre comme victime à Sélika, redevenue reine, pour sauver Vasco; Sélika sauve Vasco (comme Rachel sauve Léopold dans *La Juive*); elle assure sa fuite et celle de sa rivale Inès, puis se tue; Nélusko refoule lui-même son amour et se prête au stratagème de Sélika, près de laquelle il vient mourir. C'est un général assaut de grandeur d'âme et de sacrifice. L'action est suivie avec sympathie; l'ensemble a de l'éclat. Malgré la suppression, au IIIe acte, d'une scène entre Vasco et Inès surpris par Sélika et d'un grand finale, la partition de *L'Africaine* a une longueur un peu insolite; elle la doit sans doute aux scrupules de Fétis, exécuteur testamentaire de Meyerbeer, qui n'osa pas retrancher un assez grand nombre de pages ajoutées pendant les répétitions.

Brandus a publié la partition piano et chant telle qu'elle est exécutée; mais, dans un second volume, il a reproduit les morceaux supprimés, de manière qu'on peut avoir une idée exacte de l'état de la partition à la mort de Meyerbeer (Joh. Weber, *Meyerbeer, Notes et Souvenirs d'un de ses secrétaires*, Paris, 1898, p. 104-105).

L'Africaine fut un des plus grand succès de l'Opéra de Paris, et le plus rapide. Au bout de dix mois et dix jours, le 8 mars 1866,

avait lieu la 100e représentation. La presse, ainsi que le constate la *Revue et Gazette musicale* du 4 juin 1865 (p. 180), fut unanime « d'approbations, d'éloges, d'enthousiasme »; sauf les variantes de l'expression, tous les articles aboutissaient à cette conclusion : *L'Africaine* est un chef-d'œuvre digne des autres chefs-d'œuvre du grand maître; un chef-d'œuvre tel que Meyerbeer seul pouvait le faire; « un monument destiné à durer autant que *Robert le Diable*, *Les Huguenots* et *Le Prophète* ». La *Revue* citait ensuite une liste de trente-deux journaux unanimement favorables, entre autres : *Le Moniteur Universel* (Th. Gauthier), *Le Constitutionnel* (Nestor Roqueplan), *Les Débats* (d'Ortigue), *La Presse* (Paul de Saint-Victor), *Le Figaro* (Jouvin), *Le Temps* (J. Weber), *La France* (Hipp. Prévost), etc. « En face de cette réunion de suffrages non moins imposante par leur nombre que par leur poids », la *Revue et Gazette* relevait avec indignation l'article défavorable d'Azevedo (dans *L'Opinion nationale*), « arrêt d'un écrivain véritablement unique en son genre ».

Quelques lignes de Blaze de Bury (de Lagenevais à la *Revue des Deux Mondes*) donnent le ton des éloges qui furent décernés à *L'Africaine* par toute la critique : « J'ignore, encore aujourd'hui, dit Blaze, si *L'Africaine* n'est pas le chef-d'œuvre de Meyerbeer, mais je sens que c'est un chef-d'œuvre. Dès la fin du premier acte, les amis du maître savaient à quoi s'en tenir sur la portée de cette musique, et ses ennemis aussi, ceux qui, avec dix ou douze enfants perdus de l'Allemagne raisonnante et raisonneuse, affectent de méconnaître l'importance de ce nom, et disent bouffonnement « la période *Wagner-Liszt* » pour caractériser une époque où les *Huguenots* et *Le Prophète* ont vu le jour. Il y a au théâtre de ces manifestations auxquelles bon gré mal gré on doit céder. » (*Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1865.) — Berlioz, après la répétition générale, écrivait à un ami : « Je ne crois pas y retourner jamais... Ce ne sont pas des *ficelles*, mais des *câbles* tissus de paille et de chiffons. J'ai le bonheur de n'être pas obligé d'en parler... » (28 avril 1865.) — Gounod, alors dans le Midi, où il composait son *Roméo*, écrivait à sa femme : « Au récit que tu me fais de ce duo du 5e acte, je n'ai pu me défendre d'une grande émotion ; je songeai à l'illustre défunt dont la vaste intelligence a conçu et enfanté de si belles choses, et qui n'est là ni pour diriger la marche de son œuvre, ni pour jouir de l'impression produite : puis je me disais que cette gloire, quand on la recueille, n'est encore que l'intérêt payé par l'opinion publique. » (Lettre inédite, du 27 avril 1865, citée par Prod'homme et Dandelot, *Gounod*, II, p. 73.) — *L'Africaine* fut représentée sans retard sur toutes les grandes scènes d'Europe et d'Amérique. A Londres *Le Times* exprimait ce jugement : « Si Meyerbeer s'est montré mélodieux et sentimental dans *Robert le Diable*, harmonieux dans *Les Huguenots*, religieux dans *Le Prophète*, on peut dire que dans *L'Africaine* il est regrettable qu'il n'ait point combiné plus ingénieusement ces diverses expressions musicales. Leur habile assemblage eût, en effet, produit un chef-d'œuvre, et la première audition

de l'opéra posthume du maestro eût plus complètement répondu à notre attente. » (*France musicale*, 30 juillet 1865.)

Meyerbeer n'arrête l'attention que par ses œuvres de théâtre, qui forment 22 numéros en comprenant les pièces oubliées, les scènes, les fragments, les morceaux ajoutés et les remaniements. Mais, si l'on tient compte des papiers posthumes (propriété de M. Raoul Richter, docent à l'Université de Leipzig), on arrive à un catalogue de 150 ouvrages, parmi lesquels 2 oratorios, 13 cantates ou hymnes, 8 compositions religieuses (*Pater noster*, *Cantique* tiré de l'*Imitation de Jésus-Christ*, *Salve Regina*, *Prière du matin*, *Te Deum*, *Stabat mater*, *Miserere*, *Le Psaume 91*), 47 mélodies avec accompagnement de piano, 6 chœurs pour voix d'hommes, 7 marches... A ce dernier groupe appartiennent les 4 *Marches aux flambeaux*, assez caractéristiques de la manière du compositeur, écrites pour des mariages de princesses de Prusse. Une édition des *OEuvres* n'a pas encore été entreprise.

Il a été jugé dans son pays beaucoup plus sévèrement que chez nous. A vrai dire, la critique allemande n'a jamais pu s'entendre avec lui. Dans ses œuvres de la première période comme *Emma de Resburg*, elle voyait « du Rossini un peu développé », et parlait déjà de « réclames » précédant les représentations; dans *Marguerite d'Anjou*, qui eut cependant un certain succès à Munich en 1820, on signalait « une tendance à l'effet, qui n'arrive pas à l'expression dramatique ». Weber considérait son ancien condisciple comme un déserteur ayant trahi la patrie allemande pour se faire italien. Plus tard, on l'accusa plus ou moins ouvertement de trahir encore pour se faire français. *Robert le Diable*, qui a été joué 593 fois à Paris dans l'espace de quarante-cinq ans, n'a eu que 226 représentations à Berlin en soixante-quatre ans (de 1832 à 1896), et encourut, au début, le reproche de plagiat. L'hostilité éclata surtout après *Le Prophète*. *Le Signale* écrivait : « Nulle part nous n'apercevons le génie véritable, cette force primordiale de celui qui toujours crée et se renouvelle... Tantôt l'orchestre est un volcan en ébullition; tantôt il n'est qu'un léger bruissement et se réduit à la maigreur de quelques instruments. » R. Schumann, qui ne pardonnait pas à l'auteur des *Huguenots* d'avoir profané sur la scène le choral de Luther, classait Meyerbeer parmi les écuyers de Franconi; il a fait une déclaration terrible : « Je méprise cette gloire Meyerbeerienne du plus profond

de mon cœur. » Mendelssohn, qui était à Paris en 1832, juge ainsi *Robert le Diable* : « Cet opéra ne me satisfait pas du tout. Je le trouve froid et sans âme d'un bout à l'autre, et je ne me sens nullement remué. On loue la musique; mais pour moi, là où la vie et l'intérêt font défaut, tout moyen d'appréciation manque »; et encore : « Le sujet est romantique, c'est-à-dire que le diable y joue un rôle, *cela suffit aux yeux des Parisiens* pour constituer le romantisme, la fantaisie; c'est cependant très mauvais, et, sans deux brillantes scènes de séduction, cela ne ferait aucun effet. Ce diable est un pauvre diable! » (*Lettre datée de Paris*, 11 janvier 1832.)

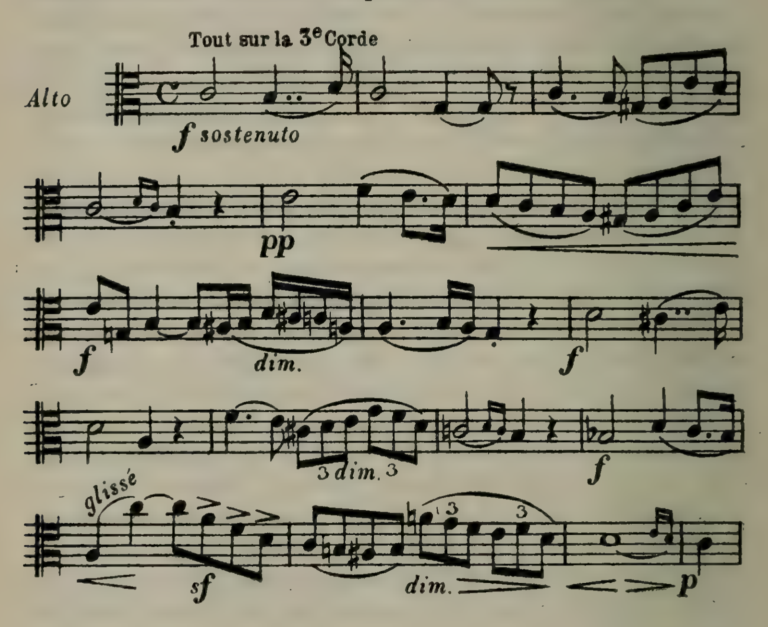
R. Wagner réduisait « *au zéro absolu* » la valeur de Meyerbeer « spécifiquement musicale ».

Après avoir cité des témoignages reflétant l'opinion du temps, nous essaierons de conclure. En 1897, dans une lettre datée de Las Palmas, M. Saint-Saëns se défendait de tout esprit de dénigrement envers un génie qu'on s'efforce aujourd'hui de déprécier contre toute justice; c'est un exemple dont la critique doit s'inspirer. Ce qui d'abord semble pouvoir être réduit au zéro absolu, c'est la valeur du principe au nom duquel certaines condamnations sommaires ont été prononcées. « Meyerbeer, dit-on, cherchait avant tout *l'effet*. » C'est fort exact; mais peu nous importe. L'esthétique orientée vers la recherche de « l'effet » est tout aussi bonne ou mauvaise, selon le cas, tout aussi légitime, en somme, que celle dont le credo affiche le mépris d'une pareille tendance, mais qui, *volens nolens*, aboutit à un résultat qu'on ne saurait qualifier d'un autre mot. Qu'est-ce que l'art, sinon l'emploi de moyens spéciaux pour arriver à certains « effets »? Il y a des « effets » qui réussissent, il y en a qui avortent; là est toute la différence. Si on juge dégradante une telle recherche, il n'y a qu'à supprimer l'art et à se contenter de la vie. Peut-être y a-t-il des compositeurs qui écrivent sous l'empire d'une nécessité intérieure; ceux-là mêmes ne sont pas en dehors des conditions communes. — « Meyerbeer n'a montré nulle part qu'il eût une conception générale et personnelle du drame lyrique; il s'est laissé conduire par les circonstances et par la mode. » C'est très vrai; mais est-il nécessaire que

le musicien nous expose d'abord, dans une préface ou dans un livre, l'idéal qu'il se propose de réaliser? On pourrait soutenir que cet ordre, suivant lequel la conception abstraite et raisonnée précède l'exécution, convient au professeur qui enseigne, non à l'artiste qui crée. Bach, Hændel, Beethoven, n'ont jamais été des théoriciens. D'ailleurs, les programmes musicaux ressemblent un peu à certains programmes politiques : il est rare qu'ils concordent avec tous les actes de ceux qui les ont rédigés. Meyerbeer s'est adapté à ses contemporains au lieu de déranger violemment leurs habitudes; cela ne permet de préjuger en rien la valeur de son œuvre. — « Meyerbeer manquait de spontanéité ; ses opéras, longtemps retouchés et remaniés, furent de patients travaux de mosaïque. » Ceci est encore très exact, et sur ce point on est bien près de s'entendre, tout en n'oubliant pas que Beethoven lui-même, ami des retouches (mais pour d'autres raisons dont la principale n'était pas la recherche de l'effet), livrait rarement à ses éditeurs des inventions thématiques de premier jet. Il est certain que, soit dans cette usine à vaudevilles et articles de littérature, théâtre en tous genres, que dirigait Scribe, soit dans le cabinet de son heureux collaborateur, la préparation d'un opéra n'aurait pas été plus agréable à regarder que la cuisine de certains dîners d'apparat. On voulait satisfaire à toutes les exigences de la vanité ou de l'intérêt. Scribe avait des accès de fureur qui n'étaient pas toujours ceux de l'inspiration. Il se plaignait, après avoir écrit un livret selon les convenances de M. Meyerbeer, d'être obligé de le refaire selon les convenances des interprètes, et d'avoir à le recommencer selon les convenances de M. le Directeur. Meyerbeer tyrannisait son parolier. Nous le savons par les notes très longues qu'il lui adressa sur le premier livret de l'*Etoile du Nord*. On y trouve des demandes comme celles-ci : « Le rôle de Danilowicz... que je voudrais donner à *Boulo* (?) n'a absolument rien à chanter *seul. Boulo est très bien dans la romance à sentiment. Il faudrait donc lui en faire une à la place du duo n° 2*, ou, *mieux encore, lui faire un joli air développé de son air d'entrée dans l'introduction.* — Je voudrais une autre romance pour Catherine, bien tendre et amoureuse, *avec des effets d'écho pour la*

voix de Mme Ugalde. — Il y a au second acte le rôle d'un hussard qui a une chanson et puis un trio bouffe; ne pourrait-on pas développer ce rôle un peu comiquement dans le dialogue, *pour que Saint-Foix acceptât le rôle?* » Des préoccupations de cet ordre lui firent plus tard insérer, dans *Le Pardon de Ploërmel*, une « scène et canzonetta » (éditée à part chez Brandus), pour être chantées par Mme Nantier-Didiée, dans une représentation à Londres, et la polonaise « *Wem Mut...* » (éditée par Schlesinger), pour ténor et orchestre, destinée au célèbre chanteur Tichatscheck pendant les représentations de Berlin. Le célèbre Mario doit-il débuter dans *Robert le Diable* (1839)? Meyerbeer écrit pour lui une « scène et prière » (Brandus). L'Alboni chante-t-elle à Londres (1848) le rôle du page des *Huguenots?* Il écrit pour elle un Rondo (*ibid.*). Une telle esthétique est évidemment étroite. Cette application à profiter de toutes les ressources étrangères au sujet d'un drame, dangereuses pour son unité, mais dont on pouvait tirer une contribution au succès, s'alliait chez Meyerbeer à une prudence consommée et toujours en éveil dans ses relations sociales. Administrateur de ses propres triomphes, il conduisait ses affaires de musique un peu comme son père conduisait ses affaires de banque. « Qui donc s'occupera de sa gloire après sa mort? » disait malicieusement Henri Heine. Cet esprit tout pratique eut ses avantages, dont la rançon fut un certain nombre de défauts mêlés à des qualités de premier ordre : l'absence d'unité, le style disparate, la composition faite de fragments juxtaposés, la préoccupation constante du « motif », la ritournelle se glissant aux endroits marqués pour l'applaudissement, une part insuffisante faite à l'élément symphonique, une sorte d'indifférence à l'égard de la langue du livret, une prosodie défectueuse, des rythmes vulgaires, un système de modulations dites « plaques tournantes », une orchestration pitoyable; avec cela, une belle richesse mélodique et un réel sentiment de la grandeur. Meyerbeer est trop souvent boursouflé, tapageur, orphéonique, altesse en ruolz. Ses qualités n'en restent pas moins éminentes. C'était un génie clair et puissant; il avait une brillante imagination décorative. Avec Scribe il a fait passer dans le drame lyrique un cou-

rant d'histoire analogue à celui qu'Alexandre Dumas père et V. Hugo ont mis dans le roman. C'est un musicien de théâtre qui ne s'était pas donné, comme les artisans passionnés du progrès, à un idéal supérieur, mais qui savait son métier. Si nous voulions une formule musicale pour traduire l'impression de force noble, de style plein et arrondi que nous laisse Meyerbeer, nous la trouverions dans cette phrase célèbre où les clarinettes, les bassons et les cordes chantent à l'unisson (et que nous citons d'après la partie de l'instrument dont le timbre convient particulièrement aux idées sur lesquelles nous concluons) :



CHAPITRE IV

HECTOR BERLIOZ. — FÉLICIEN DAVID

Berlioz, personnification du romantisme musical; il domine le XIXe siècle. — Il a donné les premiers modèles du poème symphonique. — *Les Troyens* et les grands drames lyriques de R. Wagner. — Comment la critique allemande a rapetissé le rôle historique de Berlioz. — Caractère et vie de Berlioz; ses premiers ouvrages. — Lesueur. — De la *Symphonie fantastique* à l'*Enfance du Christ*. — L'œuvre de théâtre et l'œuvre littéraire de Berlioz. — Félicien David et sa place dans l'histoire du romantisme.

Dans une liste des personnes enrôlées pour assurer le succès d'*Hernani* en 1830, on trouve, avec les noms de Th. Gautier, Petrus Borel, Balzac, Cabat, Bouchardy, Gigoux, etc..., celui de Berlioz. L'auteur de *Huit scènes de Faust* était désigné pour un poste d'honneur et de combat au moment où la poésie enthousiaste de la jeune école allait triompher de la tradition. Avec lui, l'esprit nouveau ne se contente pas, comme dans les œuvres de Spontini et de Meyerbeer, d'une sorte d'audace sage et bien réglée : il va faire explosion. Berlioz a été plus qu'un musicien romantique : il fut le Romantisme personnifié, qualités et défauts compris. C'est un Rousseau exaspéré, qu'un tumultueux instinct dirigeait sans cesse vers les plus grandes conceptions musicales, mais en qui l'imagination était plus forte que le sens critique, l'enthousiasme littéraire supérieur à la maîtrise technique, le *sentir* et le *vouloir* plus étendus que le *pouvoir*. Historiquement, son importance, presque égale à celle de Victor Hugo en littérature, est celle d'un chef d'école à qui est dû, dans l'Histoire musicale du XIXe siècle, le premier rang. C'est un flamboyant. Il domine la période moderne, comme la cime

d'un volcan qui dominerait un grand pays. La critique allemande s'est trop souvent appliquée à le déposséder de la place qui lui convient. On réunit bien trois noms glorieux en parlant de « l'époque Berlioz-Liszt-Wagner », maìs on insiste sur les « lacunes » du premier, on met en lumière l'originalité du second, on exalte le troisième au-dessus de tout, si bien qu'en fin de compte notre grand compositeur français, rapetissé systématiquement, n'apparaît plus, dans l'évolution de l'art moderne, comme un sommet dominateur. Pour remettre les personnes au point, il suffirait de rappeler quelques dates. La *Symphonie fantastique* a été jouée en 1830; et, dès 1829 (2 février), Berlioz écrivait à son ami Ferrand : « Ecoutez-moi bien, Ferrand; si jamais je réussis, je sens à n'en pouvoir douter que je deviendrai un colosse en musique; *j'ai dans la tête, depuis longtemps*, une *Symphonie descriptive* de *Faust*, qui fermente; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical » (*Lettres intimes*). Il faudrait donc, pour la *Damnation*, remonter plus haut encore que 1830. Et *Harold en Italie* est de 1833. Or la série des « Poèmes symphoniques » de Liszt, qu'on pourrait rapprocher de ces deux monuments, ne commence qu'en 1849, avec *Torquato Tasso*. Pour le théâtre aussi, les dates sont significatives. Berlioz (dont le *Benvenuto Cellini* est de 1838) travailla, dès 1851, à ce magnifique et vaste drame lyrique sur *Les Troyens*, qui, s'il lui avait donné encore un peu plus d'ampleur, eût été, pour nous Français, héritiers de l'esprit latin, ce que *L'Anneau des Nibelungen* a voulu être pour les Allemands. *Les Troyens à Carthage*, 2e partie de l'œuvre, ont été joués à Paris en 1863. A cette époque, Wagner avait composé *Les Fées* (1833), son *Liebesverbot* (1836), *Rienzi* (1842), *Le Hollandais volant* (1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), c'est-à-dire des opéras conçus d'après le système de Meyerbeer; il n'avait nullement réformé le théâtre lyrique, car on fait habituellement commencer la série de ses drames musicaux (en donnant à cette formule une signification révolutionnaire) à *Tristan et Isolde* (1865). Berlioz, Liszt, Wagner peuvent être rapprochés pour leur façon de traiter l'orchestre et de concevoir la musique; ce

sont d'ailleurs trois natures d'artiste très différentes l'une de l'autre; mais Berlioz est le vrai créateur du mouvement romantique : le premier il alluma le flambeau; les autres l'ont reçu de sa main.

Voici une autre singularité de la critique. Berlioz a créé l'art de la couleur instrumentale. Après avoir rappelé la première apparition de cet art dans certaines œuvres de ses prédécesseurs comme l'*Uthal* de Méhul, l'*Euryanthe* de Weber, M. Hugo Riemann attribue à Berlioz le mérite d'avoir « mis en ordre et érigé en système de doctrine » (zu einem *Lehrsystem* geordnet zu haben) tout ce qu'on avait fait avant lui; mais il ajoute qu'un tel mérite doit être partagé *également* entre Berlioz et l'honnête Alsacien Kastner (1810-1867), auteur d'un *Traité général d'instrumentation* paru en 1837, d'un autre ouvrage où l'instrumentation est *considérée sous les rapports poétiques et philosophiques* (1839), d'un *Manuel général de musique militaire* (1848); et Chretien Urhan (1790-1845), ancien élève de Lesueur, auteur de 2 *Quintettes romantiques*, de 3 *Duos romantiques*, et qui ne fut pas, selon l'historien allemand, sans influence sur le travail de Kastner. Le rapprochement de ces noms nous paraît doublement paradoxal : d'abord, parce que le *Traité* et les œuvres descriptives de Kastner (d'une tout autre nature que celles de Berlioz!), *La harpe d'Éole et la musique cosmique* (1856), *Les voix de Paris* (1857), sont très postérieurs aux premiers chefs-d'œuvre de Berlioz; en second lieu, parce que le coloris instrumental (qu'il ne faut pas confondre avec la citation pittoresque) tel que l'a pratiqué Berlioz, ne peut pas faire l'objet d'une théorie (*Lehrsystem*) et ne s'enseigne pas plus que le coloris des grands peintres. Quant aux quintettes et aux duos « romantiques » d'Urhan, il vaut mieux n'en pas parler.

La vie de Berlioz nous est parfaitement connue, grâce à de nombreux documents qui ont été réunis avec le plus grand soin; au premier rang sont ses *Lettres*, très supérieures à ses *Mémoires*, comme source de renseignements exacts. Son œuvre est facile à saisir : il n'a écrit qu'une trentaine d'ouvrages. Cette production peu étendue s'explique par un fait qui détermine le point de vue auquel il faut se placer en parlant d'un tel compositeur. Les musiciens qui, comme les anciens classiques, ne voient dans l'art qu'un jeu de formes sonores, sont à leur aise pour fabriquer de la musique; ils font une économie d'âme qui semble rendre leur richesse inépuisable. Tout autre est Berlioz. On connaît la brillante allégorie où A. de Musset compare le poète au pélican qui nourrit ses fils

avec ses entrailles et, « pour toute nourriture, apporte son cœur ». Elle s'applique exactement à l'auteur de la *Symphonie fantastique*. Cette conception de l'art impose nécessairement des limites à la puissance créatrice ; le génie, comme a dit un autre grand poète, est consumé par la lave qu'il laisse échapper. Chez Berlioz, l'artiste et l'homme ne font qu'un ; et rarement chez un homme la vie intérieure eut une intensité aussi bouillonnante ; imagination passionnée, sensibilité maladive, aptitude singulière à sentir et à souffrir en musique, goût du grandiose, inquiétude d'un cœur profond qui connut l'extrême tendresse et l'extrême détresse et se tourmenta lui-même, non sans une amère fierté : tels sont les traits principaux qui peuvent le caractériser.

Voici d'abord, pour la biographie, les faits et documents qu'on trouve dans les registres de l'état civil : 1° naissance et acte de baptême, à la Cote Saint-André, le 9 juin 1776, de Louis-Joseph Berlioz, fils de Me L.-J. Joseph Berlioz, avocat en la Cour (*Registres déposés au greffe du tribunal de première instance de Vienne, Isère*). Ce fut le père du compositeur ; 2° naissance, à la Cote Saint-André, le 19 frimaire an XII, 11 décembre 1803, de Louis-Hector Berlioz (*Registres de la commune de la Cote S.-A.*) ; 3° mariage d'Hector Berlioz et d'Henriette Smithson le 3 octobre 1833 (*Pièce conservée aux Archives de l'ambassade d'Angleterre à Paris*, n° 359). Parmi les quatre témoins du mariage est mentionné F. Liszt ; 4° naissance du fils d'Hector Berlioz, Louis, le 15 août 1834 (*Préfecture de la Seine*, *Extrait des minutes des actes de naissance reconstitués en vertu de la loi du 12 février 1872*, *ancienne commune de Montmartre*) ; 5° décès d'Henriette Smithson, le 3 mars 1854, (*ibid.*, II) ; 6° second mariage d'Hector Berlioz, le 19 octobre 1854 avec Marie-Geneviève Martin (*ibid.*, *Actes de mariage*, *ancien Paris*, *année 1854*) ; 7° décès, à Saint-Germain, le 13 juin 1862, de la seconde femme de H. Berlioz « membre de l'Institut de France, domicilié à Paris, rue de Calais, n° 4 » (*Registres de la commune de Saint-Germain-en-Laye déposés au greffe du tribunal de Versailles*) ; 8° « du mardi 9 mars 1869, une heure et demie de relevée, acte de décès de Louis-Hector Berlioz, compositeur de musique, membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur, âgé de soixante-cinq ans, décédé hier à midi en son domicile, etc... » (*Préfecture du département de la Seine*, *Extrait des minutes des actes de décès du IXe arrondissement de Paris.*)

On ne peut compter comme période musicale les années d'adolescence passées à la Cote Saint-André. Il faut noter cependant qu'en 1819 (lettre du 25 mars, datée de la Cote),

le futur rénovateur de la musique offrait aux éditeurs Janet et Cotelle des « *pots-pourris* concertants pour flûte, cor, deux violons, alto et basse », et des *romances* avec accompagnement de piano. Il payait son tribu au dragon Routine avant de le percer de sa lance. A la fin d'octobre 1821, Berlioz vint à Paris comme étudiant en médecine. Il abandonna bientôt des études qu'il trouvait « répugnantes » et fut admis parmi les élèves particuliers de Lesueur.

Lesueur (1760-1837) exerça une influence profonde sur son élève en l'engageant dans les voies de la musique descriptive et « à programme ». En un tel maître, il y avait l'ébauche de plusieurs hommes de premier ordre : celle d'un compositeur de grands opéras, celle d'un réformateur de la musique religieuse, celle d'un archéologue, d'un théoricien, d'un romantique ingénieux ; mais tout cela dispersé, peu net, entaché de maladresses insignes, avec des insuffisances de fond que ne rachetait pas le génie, et comme effacé aujourd'hui par l'éclat éblouissant du glorieux élève. Maître de chapelle, après Paisiello, de Bonaparte premier Consul, membre de l'Institut où il succéda à Grétry en 1813, surintendant de la chapelle du roi en 1814, professeur de composition en 1817 au Conservatoire (alors *École royale*), Lesueur fut, comme Cherubini, une grande autorité. Il a écrit 10 opéras, 33 messes, motets ou oratorios, beaucoup de pages de valeur, et pas un chef-d'œuvre.

La vocation de Berlioz pour la musique était irrésistible ; il la suivit malgré l'opposition de plus en plus menaçante de son père auquel il écrivait (31 août 1824) : « ... Je veux me faire un nom ; je veux laisser sur la terre quelque trace de mon existence ; et telle est la force de ce sentiment qui en lui-même n'a rien que de noble, que *j'aimerais mieux être Gluck ou Méhul mort que ce que je suis dans la fleur de l'âge.* » La première œuvre qu'il fit exécuter publiquement, le 10 juillet 1825, à l'église Saint-Roch, fut une *Messe* solennelle, avec 150 musiciens de l'Opéra et du Théâtre italien sous la direction de Valentino. Dans une lettre du 20 juillet (à Albert du Boys), il donne quelques détails montrant que l'effet produit fut considérable. Le *Gloria in excelsis* était d'un style « brillant et léger », à l'ancienne manière : il plut à la majorité des amateurs ; le *Kyrie*, le *Crucifixus*, l'*Iterum venturus*, le *Domine salvum*, le *Sanctus* avaient déjà une allure

révolutionnaire et presque agressive : « Quand j'ai entendu le crescendo de la fin du *Kyrie*, ma poitrine s'enflait comme l'orchestre, les battements de mon cœur suivaient les coups de la baguette du timbalier. » Dans l'*Iterum venturus*, après les trompettes et les trombones annonçant l'arrivée du Juge suprême, se déployait un chœur des humains *séchant d'épouvante*. Une dernière bordée de cuivres annonçait aux méchants que le moment des pleurs et des grincements de dents était arrivé : « J'ai appliqué un si rude coup de tam-tam, que toute l'église en a tremblé. » Après l'audition on venait dire au jeune maître : « Il faut vous modérer!... vous vous tueriez!... Vous avez le diable au corps! » Le bon Lesueur voyait juste en disant à son élève : « Vous avez du génie; je vous le dis, parce que cela est vrai. » Après avoir péniblement obtenu, malgré l'opposition de Cherubini, la salle de l'École royale (Conservatoire), Berlioz donna un concert, le 29 mai 1828. Avec l'ouverture de *Waverley* et le chœur final de la première partie de la *Messe* (*Resurrexit*), on joua l'ouverture des *Francs-Juges* (écrite pour un poème refusé par le jury de l'Opéra en 1829). Dès la première répétition, les formes gigantesques de cet ouvrage provoquèrent l'étonnement. Pendant l'introduction, un violoniste s'écria : « Ah! ah! l'arc-en-ciel joue du violon, les vents jouent de l'orgue, le Temps bat la mesure!... » Un effet nouveau et *monstrueux* était obtenu par tous les instruments de cuivre réunis en octaves dans un chant « d'une expression *grandement féroce* pour peindre la terrible puissance des Francs-juges et leur sombre fanatisme ». C'est ainsi que parle Berlioz, en exagérant. L'auditoire comprit peu cette diablerie et resta froid. En cette même année, le jeune compositeur obtint le second prix de Rome au concours de l'Institut; son père, de plus en plus hostile, lui avait coupé les vivres. L'année 1829 fut mêlée d'échecs et de succès. Berlioz publia ses *Huit scènes de Faust* qui portèrent d'abord le n° d'opus 1, et qui, plus tard, devaient se transformer en *Damnation de Faust*. Il envoya un exemplaire de la partition à « Monseigneur » Gœthe qui, peu compétent en musique, demanda son avis à Zelter, professeur de contrepoint de Mendelssohn. Ce Zelter répondit que la musique de Berlioz était

faite « d'expectorations bruyantes, de croassements, d'excroissance et de résidus d'avortement résultant d'un hideux insecte »! Berlioz, s'efforça de détruire sa partition de *Faust* et attribua le numéro d'opus 1 à son ouverture de *Waverley*. Il prit part au concours de l'Institut pour le prix de Rome; mais le premier prix ne fut donné à personne. L'honnête Boïeldieu traduisait ainsi les impressions du jury : « Oh! mon ami! Qu'avez-vous fait? Nous comptions tous vous donner le premier prix. Nous pensions que vous seriez plus sage que l'année dernière; et voilà qu'au contraire vous avez été cent fois plus loin, en sens inverse! Je ne puis juger que ce que je comprends : aussi suis-je bien loin de vous dire que votre ouvrage n'est pas bon; j'ai déjà entendu tant de choses que je n'ai comprises et admirées qu'à force de les entendre! mais que voulez-vous? Je n'ai pu encore comprendre la moitié des œuvres de Beethoven; et vous allez plus loin que Beethoven! Vous avez une organisation volcanique au niveau de laquelle nous ne pouvons pas nous mettre. D'ailleurs, je ne pouvais m'empêcher de dire à ces messieurs, hier : ce jeune homme, avec de telles idées, une semblable manière d'écrire, *doit nous mépriser* du plus profond de son cœur; il ne veut pas absolument écrire une note comme personne. Il faut qu'il ait jusqu'à des rythmes nouveaux; il voudrait inventer des modulations si c'était possible. Tout ce que nous faisons *doit lui paraître commun et usé.* » Cette conversation est reproduite dans une lettre à Ferrand (21 août) et dans les *Mémoires*, écrits vingt ans plus tard. Il paraît impossible que Berlioz n'ait pas appuyé sur les derniers traits en forçant un peu la parole de Boïeldieu (reprocher à un jeune compositeur de chercher « des rythmes nouveaux » est une sottise dont Boïeldieu était incapable); mais il écrivait à un père très hostile dont il avait à calmer les inquiétudes! Le 1er novembre 1829, il donna, dans la salle du Conservatoire, un très beau concert, dirigé par Habeneck, qui lui rapporta 150 francs de bénéfice! Il y avait au programme le Concerto en *mi* bémol de Beethoven joué par Hiller, le chœur du jugement dernier de la *Messe* solennelle, et l'ouverture des Francs-juges, dont l'effet fut « terrible, affreux, volcanique ».

Dans la biographie du compositeur comme dans l'histoire du XIXe siècle, 1830 fut une année mémorable. D'abord, au mois de mars, Berlioz fit recevoir par le jury de l'Opéra « à l'unanimité, sans corrections ni conditions », un grand opéra, *Atala*, que Lubbert, alors directeur, refusa plus tard de jouer par peur d'innovations excessives; et il écrivit l'ouverture de la *Tempête*, pour orchestre, chœurs, harmonica et deux pianos à quatre mains, qui fut exécutée à l'Opéra, le 7 novembre. Cette année fut marquée par deux faits d'importance capitale. D'abord, le concours de l'Institut. Il eut lieu, on peut dire, sous le feu de la révolution. La mitraille et les boulets arrivaient aux jeunes concurrents, en ligne directe, d'une batterie du Louvre qui balayait le pont des Arts et donnait dans les portes du palais, qui en furent criblées. Berlioz sortit de l'Institut au moment où s'achevait la prise du Louvre (29 juillet; le 3 août, à l'Opéra, le public demandait *La Marseillaise*, qu'Ad. Nourrit vint chanter, drapeau en main, accompagné par les chœurs et l'orchestre). Le premier prix lui fut enfin décerné, à l'unanimité, pour sa cantate de *Sardanapale*. « Il y a fort peu de choses que j'aime, écrivait-il à Ad. Adam, dans cette partition : elle n'est pas au niveau de l'état actuel de la musique ; elle est pleine de lieux communs, d'instrumentations triviales, que j'ai été forcé d'écrire pour avoir le prix. » Il écrivit à son père, le 31 octobre : « Depuis que le prix m'a été décerné, j'ai ajouté un grand morceau de musique descriptive pour l'incendie du palais de Sardanapale; *je ne craignais plus les Académiciens, j'ai laissé agir mon imagination*. J'ai fait revenir, au milieu du tumulte de cet incendie, tous les motifs de la scène amoncelés les uns sur les autres : d'un côté, le chant des Bayadères de la première partie changé (en le modifiant mélodiquement) en cris d'effroi féminins; de l'autre, le morceau de fierté dans lequel Sardanapale refuse d'abdiquer; puis, tout cet effroyable mélange d'accents de douleur, de cris de désespoir, ce langage orgueilleux dont la mort même ne peut effrayer l'audace, ce bruissement de flammes aboutissent à un écroulement du palais qui fait taire toutes les plaintes et éteint les flammes. J'ai eu un succès *épouvantable*. » — Le second fait

important est l'achèvement et la première exécution de la *Symphonie fantastique*, dont la dernière note fut écrite le 16 avril 1830. Jouant avec sa souffrance et exaltant sa sensibilité par son imagination, Berlioz avait pris comme sujet son amour pour Henriette Smithson, l'actrice dont il s'était épris éperdument en lui voyant jouer le rôle d'Ophélie dans l'*Hamlet* de Shakespeare. *Le Figaro* publia le programme explicatif de cette symphonie ; le compositeur était anxieux, comme le fut R. Wagner avant la représentation de *Tristan et Isolde*. Le concert eut lieu le 5 décembre. Berlioz parle ainsi du succès dans une lettre écrite le lendemain à son père : « Pixis, Spontini, Meyerbeer, Fétis, ont applaudi comme des furieux, et Spontini s'est écrié en entendant ma *Marche au supplice :* Il n'y a jamais eu qu'un homme capable de faire un pareil morceau ; c'est prodigieux ! Pixis m'a embrassé, et plus de cinquante autres. C'était une fureur. Liszt, le célèbre pianiste, m'a pour ainsi dire emmené de force dîner chez lui, en m'accablant de tout ce que l'enthousiasme a de plus énergique. » A la fin du mois, suivant le règlement de l'Institut, Berlioz partait pour Rome.

Dans cette première période, Berlioz apparaît comme un romantique qu'il faudrait mettre hors cadre après l'avoir comparé à ses contemporains. Il écrit à Hiller (5 mars 1830) : « Qu'est-ce que cette faculté de souffrir qui me tue ? » Il a une personnalité débordante ; constamment, il porte dans sa tête des projets gigantesques ; il méprise la vieille rhétorique musicale des classiques ; il pousse l'amour de la *liberté* pour l'artiste jusqu'au goût de l'extravagance et des succès « épouvantables ». Le séjour en Italie, au lieu de discipliner un peu sa nature, devait l'exaspérer par le contact obligé avec des formes d'art qu'il détestait. « Il faut, écrivait-il, que j'aille me fourrer dans ce guêpier, parce que quarante radoteurs, grands prêtres de la routine, ont décidé que je ne serais habile qu'en sortant de ce cloaque musical » (lettre du 2 mars 1831, datée de Florence). Le premier opéra qu'il entendit fut *Roméo et Juliette*, de Bellini. Il le trouva « ignoble, ridicule, impuissant, nul ; ce petit sot n'a pas eu peur que l'ombre de Shakespeare vînt le fustiger pendant son sommeil ; il le mériterait bien »

(*ibid.*). Ailleurs, le même Bellini est appelé « un petit polisson ». Dans une lettre à Liszt, du 8 février 1838, il appelle Rossini un « Robert Macaire ». Rome est « la ville la plus stupide que je connaisse; on n'y vit pas, si on a une tête et un cœur ». La Villa Médicis est une « caserne maudite » (Rome, 14 juin 1831). Il s'y ennuie à « devenir fou » (7 août). Le commentaire de cette déclaration se trouve dans toute la première partie de l'ouverture du *Carnaval romain*, où le compositeur apparaît comme un témoin mélancolique de la joie populaire. « On m'avait beaucoup parlé, écrit-il à son grand-père Marnion, du beau ciel d'Italie : il est beau effectivement, pour les gens à qui sa constante uniformité peut plaire; mais j'avoue que j'aime le vent, la pluie, le tonnerre, les orages qui font ressortir la beauté calme des jours de soleil » (15 sept.). Aussi s'applique-t-il à fuir Rome le plus possible, pour errer dans la campagne de Tivoli, courir dans les rochers, se mêler à la vie des paysans. « Je ne puis vivre sans musique, je ne puis m'y accoutumer, c'est impossible. Ma haine pour tout ce qu'on a l'impudence de décorer de ce nom, en Italie, est plus forte que jamais. Oui, leur musique est une catin; de loin, sa tournure indique une dévergondée; de près, sa conversation plate décèle une sotte bête » (de Rome, 28 nov. 1831). Il voyage à pied, un fusil sur l'épaule; à l'occasion, il s'arrête, prend une guitare et s'amuse à faire danser les villageois. C'est un Hernani musicien, vagabond, désireux d'aventures, aimant à trouver un gîte dans les cavernes de la montagne, un jour brûlé de soleil, un autre jour à demi mort de froid, ne voulant d'autre maître que sa fantaisie. Pendant une course dans les montagnes il compose *La Captive*, sur les vers de V. Hugo (*Orientales*). Il est ravi de voir Naples, et le Vésuve qu'il salue comme un ami : « Il y a en moi tant de champs ravagés, de palais déserts, de ruines déjà froides, que je cherche au moins au dehors le mouvement, la chaleur, la vie. *Il y a tant de matières fulminantes accumulées au fond de mon caractère refroidi, que vous pouvez penser si mes entrailles fraternelles ont dû s'émouvoir aux cris du Vésuve souffrant et furieux.* J'y suis arrivé à pied, à minuit : les étoiles scintillaient sur ma tête; au-dessous de moi, la mer,

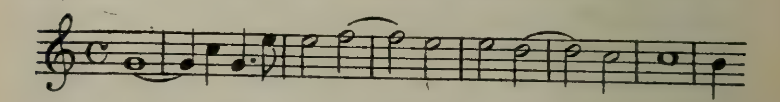
resplendissante des feux des pêcheurs, semblait une vaste prairie avec un conciliabule de vers luisants, et, tout près, le Vésuve soufflant, râlant, vomissant contre le ciel des tourbillons de flammes et de roches fondantes, comme de brûlants blasphèmes auxquels j'applaudissais avec transport » (lettre du 12 janvier 1832, à M[me] Lesueur).

Une lettre du 7 nov. 1832 nous montre Berlioz rentré à Paris et logeant, rue Neuve-Saint-Marc, dans la maison anciennement habitée par Henriette Smithson qui occupait et tourmentait plus que jamais sa pensée. Là commence une période de grande activité créatrice et de luttes souvent tragiques, où se succèdent et se mêlent souvent les mystères joyeux, les mystères douloureux, les mystères glorieux d'une biographie ravagée par les passions. Le grand musicien est presque toujours talonné par le besoin, au point de ne pouvoir lui échapper qu'à force de travail, de patience et de courage (lettre du 2 août 1835). Il a des amis illustres, V. Hugo, de Vigny, Liszt, Chopin, Paganini, Emile et Antony Deschamps, Legouvé, Brizeux, E. Süe..., et des ennemis d'élite : Cherubini l'exècre « tout en affectant une amitié obséquieuse », et Fétis ne vaut pas mieux. L'exaltation de son caractère, l'âpreté à se tourmenter soi-même, la violence de ses jugements restent les mêmes. Il connaît de « profonds abattements succédant toujours à ces rages concentrées qui rongent intérieurement » et qu'il appelle *des tremblements de cœur sans éruption* (lettre à Liszt, 25 juin 1836). Mais le génie eut ses heures d'éclatante revanche! La première fut le concert du 9 décembre 1832, où fut joué l'*Episode de la vie d'un artiste*, remaniement de la *Symphonie fantastique* avec *Le Retour à la Vie*, « mélologue » composé de musique et déclamation, pour soli, chœur et orchestre. Il faut reproduire ici le fragment d'une lettre à A. du Boys, qu'on ne peut lire sans émotion :

Henriette Smithson a été amenée à mon concert, ignorant qu'il était donné par moi. *Elle* a entendu l'ouverture dont *elle* est le sujet et la cause première, *elle* en a pleuré, *elle* a vu mon furieux succès. Cela est allé droit à son cœur; *elle* m'a fait témoigner après le concert tout son enthousiasme : on m'a présenté chez *elle*; *elle* m'a écouté tout en larmes, lui racontant comme Othello les vicissitudes

de ma vie depuis le jour où je l'aimais: elle m'a demandé grâce pour les tourments qu'elle m'a fait souffrir (sans le savoir, car elle ignorait presque tout), et enfin, le 18 décembre, en présence de sa sœur, j'ai entendu ces mots : « Eh bien, Berlioz... je vous aime ». Depuis lors tous mes efforts se sont bornés à éteindre le volcan de ma tête: j'ai cru perdre la raison. Oui, elle m'aime! Elle a un cœur de Juliette; c'est bien là mon Ophélie! Quand je ne puis la voir, nous nous écrivons jusqu'à trois lettres par jour, elle en anglais, moi en français; oh! mon cher, il y a donc une justice au ciel! Je ne le croyais pas. Mon art, ma pensée, c'est à vous deux que je dois d'être ainsi! Ma chère symphonie! Je voudrais la mettre sur un autel et lui brûler des parfums (*Lettre du 5 janvier 1833*).

Au point de vue purement musical, abstraction faite des circonstances romanesques d'où elle est sortie, cette œuvre de Berlioz était, à plus d'un titre, géniale. La passion la plus désordonnée en apparence s'y adapte instinctivement à une loi essentielle de l'art classique et s'exprime en créant un système que les réformateurs de l'opéra, dans la suite, seront heureux de prendre pour modèle. Remarquons d'abord que l'*idée fixe* n'est pas uniquement un phénomène passionnel ou morbide, mais un principe fondamental de la composition : reproduire, en le variant et même en l'altérant, un thème principal autour duquel jouent des idées accessoires, est bien, pour tout musicien, une règle supérieure et quasi universelle; en exploitant cette idée, on devait arriver à créer la sonate appelée « cyclique », celle dont toutes les parties s'inspirent d'un motif prédominant, toujours reconnaissable bien qu'il subisse des modifications de rythme, de structure mélodique, de tonalité, de mouvement et de timbre. En second lieu, lorsque Berlioz représente un personnage déterminé et l'idée précise attachée à ce personnage par une formule mélodique,



est-il possible d'oublier que, dans sa *Tétralogie*, R. Wagner s'est emparé de ce système et en a fait abus? Berlioz l'a exagéré lui-même jusqu'à la caricature dans la dernière scène, *Songe d'une nuit de Sabbat*, où grimace une parodie

satanique du *Dies iræ*; en tout cas, on ne saurait méconnaître la part d'invention qui lui revient dans les transformations parallèles de la symphonie et du théâtre lyrique au XIXe siècle. Par sa maîtrise dans le maniement de l'orchestre, il créait d'incontestables modèles dont l'influence a été aussi prolongée. Tous les tableaux dont se compose la *Fantastique* ont la qualité maîtresse du genre : une netteté parfaite, saisissante, due à une double intensité, celle de la passion et celle de la vision, auxquelles s'ajoute l'art de combiner les timbres, analogue au coloris des grands peintres. Il est impossible d'entendre sans frissonner d'émotion les dernières pages de la *Marche au Supplice*.

Lélio ou *le Retour à la Vie, monodrame lyrique avec orchestre, chœurs et soli invisibles* (1831), est précédé de cet avertissement de l'auteur :

Cet ouvrage doit être entendu immédiatement après la *Symphonie fantastique*, dont il est la fin et le complément. L'orchestre, le chœur et les chanteurs invisibles doivent être placés sur le théâtre, derrière la toile. L'acteur parle et agit seul sur l'avant-scène. A la fin du dernier monologue, il sort, et le rideau, se levant, laisse à découvert tous les exécutants pour le final.

Cette œuvre additionnelle, où passe un vent de folie, est certainement ce que Berlioz a écrit de plus romantique : nulle part il n'a poussé aussi loin la liberté du plan, l'audace de l'expression, l'intensité du lyrisme et de l'individualisme, avec cette sentimentalité mêlée de sarcasmes féroces qui lui est propre. Sous le nom de Lélio *compositeur de musique*, il se met lui-même sur la scène du théâtre-concert; au jeu de l'orchestre invisible, il associe une série de monologues où il s'acharne, toujours en proie à l'idée fixe, à parler de sa détresse morale et à jouer avec sa souffrance. Ses premières paroles font suite au cauchemar de la nuit du sabbat :

« LÉLIO. — Dieu ! Je vis encore... Il est donc vrai ! la vie comme un serpent s'est glissée dans mon cœur pour le déchirer de nouveau... Mais si ce perfide poison a trompé mon désespoir, comment ai-je pu résister à un pareil songe ?... Comment n'ai-je pas été brisé par les étreintes horribles de la main de fer qui m'avait saisi ?... Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces soldats, les clameurs de

cette populace, ces pas graves et cadencés tombant sur mon cœur comme des marteaux de Cyclopes... Et l'inexorable mélodie retentissant à mon oreille jusque dans ce léthargique sommeil, pour me rappeler son image effacée et raviver la souffrance endormie. La voir, l'entendre, elle! elle!... ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse, sa douce voix changée en hurlement de bacchante; puis ces cloches, ce chant de mort religieux et impie, funèbre et burlesque, emprunté à l'Église par l'Enfer pour une insultante parodie!... et encore elle, toujours elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la ronde infernale autour de mon tombeau... » — Ici, évoquant un passé plus calme, Lélio fait jouer, « derrière la toile », *Le Pêcheur*, ballade de Gœthe, où il intercale quelques mots et qui fait reparaître, après la seconde strophe, la mélodie fatidique. Le monologue reprend alors : « Étrange persistance d'un souvenir!... Vivre, pour moi, c'est souffrir; et la mort, c'est le repos... Hamlet!... Profonde et désolante conception! que de mal tu m'as fait! oh! il n'est que trop vrai : Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé mon être... » — Ici, un « chœur d'ombres... Froid de la mort, nuit de la tombe, bruit éternel des pas du Temps... » — Nouveau monologue : d'abord, une tirade sur l'auteur d'Hamlet : « O Shakespeare! Shakespeare! Toi dont les premières années passèrent inaperçues, *dont l'histoire est presque aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère*, quelles traces éblouissantes a laissées ton génie!... » La tirade est suivie d'une bordée d'injures contre les défenseurs du goût classique. On trouve ensuite : 1° une *Chanson de brigands* où un chef de bande chante : « Nous allons boire à nos maîtresses dans les crânes de leurs amants »; 2° un nouveau monologue de Lélio, débutant ainsi : « *Que mon esprit flotte incertain!...* 3° un *Chant de bonheur*, où Lélio est censé écouter sa propre voix; 4°, un 5e monologue : « Oh! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie que mon cœur appelle! Que ne puis-je m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour; et, un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras, d'un mélancolique et dernier sommeil! etc. »; 5° un bref morceau symphonique commentant cette idée; 6°, un 6e monologue où le sujet du poème est enfin abordé : puisque la mort n'a pas voulu de lui, Lélio vivra en demandant à l'art de le consoler : « O Musique! maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours; viens, viens, déploie tous tes charmes!... » Berlioz trace alors le programme d'une symphonie d'où les couleurs sombres seront exclues. La toile se lève. On voit des musiciens assis sur une estrade; des choristes viennent se ranger sur les côtés de la scène. Lélio donne alors aux exécutants ces instructions pitoyables, dramatiques parce qu'il cherche à se tromper lui-même en jouant le retour au sang-froid et à la santé : « Laissez la place pour le piano. Ici! ici! Vous ne comprenez donc pas qu'ainsi tournés les pianistes ne verront pas le chef d'orchestre?... Encore plus à droite; bien! nous allons essayer une Fantaisie sur la *Tempête*

de Shakespeare. Regardez le plus souvent possible les mouvements de votre chef; c'est le seul moyen d'obtenir cet ensemble nerveux, carré, compact, si rare même dans les meilleurs orchestres. Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage; ne voyez-vous pas que la transmission de la voix est ainsi plus ou moins interceptée? N'exagérez pas les nuances, ne confondez pas le *mezzo forte* avec le *fortissimo*. Pour le style mélodique et l'expression, je n'ai rien à vous dire; etc... » L'imitation de Shakespeare (*Hamlet*) est visible ; tout cela est fou ! 7° Cette étrange symphonie continue par la Fantaisie annoncée sur la *Tempête*, avec Chœur des Esprits de l'air et, à la traverse, une reprise de l'Idée fixe... — « Assez pour aujourd'hui, conclut Lélio; votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur... Adieu, mes amis, je suis souffrant; laissez moi seul ! » Une partie de l'orchestre et tout le chœur sortent alors. Quand le devant de la scène est dégagé, la toile se baisse de nouveau. Lélio se retrouve seul sur l'avant-scène. Après un bref silence, l'orchestre fait entendre, derrière la toile, l'Idée fixe de la Symphonie fantastique. Lélio s'arrête comme frappé au cœur d'un coup douloureux, et s'écrie : « *Encore!... Encore et pour toujours!* »

Le retour à la vie ne sera donc qu'un retour à la souffrance et à l'esclavage! Cette œuvre originale, maladive, se rattache par des liens si étroits à des faits réels, qu'elle échappe aux mesures habituelles de la critique. Ne pas laisser l'auditeur sous l'impression de ricanements sacrilèges, revenir à la Musique comme à la grande consolatrice, donner à l'artiste une revanche sur l'homme, était une très belle idée; Berlioz l'introduit assez gauchement, et très tard, après des hors-d'œuvre, selon l'habitude qui, en un sujet déterminé, lui fait toujours donner à l'accessoire plus de place qu'à l'essentiel. Le musicien de génie, victime d'un amour malheureux, et surtout victime de lui-même, inspire une profonde sympathie; on regrette qu'il n'ait pu dominer suffisamment et épurer sa souffrance pour en tirer (comme Musset, en un cas analogue, ou comme l'auteur de *Tristan*) une œuvre de plasticité parfaite, répondant bien à son propre dessein; on regrette aussi ce mélange de musique incohérente et de littérature assez médiocre, de symphonie et de polémique : ce dévergondage d'une imagination qui pousse des pointes en des sens opposés, et qui crée des disparates fâcheux, finit par n'être plus musical.

La symphonie fantastique, pleine de pages fulgurantes, lancée comme un défi à toutes les convenances, eut un succès d'enthousiasme. La consécration des attaques injustes ne lui fit pas défaut. Dans *Le Temps* du 14 décembre, Fétis écrivait : « M. Berlioz n'est pas musicien ». Il est vrai que dans *Lélio*, Fétis avait été le sujet d'une tirade cinglante contre les correcteurs de chefs-d'œuvre, et fort malmené : « Malédiction sur eux ! avait déclamé Bocage en imitant les gestes et l'attitude du docte critique ; ils font à l'art un ridicule outrage ! Tels ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics... Quand ils ont sali le front de Jupiter ou le sein de Vénus, ils se pavanent, fiers et satisfaits, comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or. »

L'orchestre de la symphonie fantastique est ainsi constitué (première scène) : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 cornets à pistons en *sol*, 2 trompettes en *ut*, 2 cors en *mi* bémol et 2 cors en *ut*, 4 bassons, timbales *ut-sol*, 1ers violons (*au moins 15*), 2es violons (*au moins 15*), altos (*au moins 10*), violoncelles (*au moins 11*), contrebasses (*au moins 9*). — La partition gravée fut dédiée « à Nicolas Ier, empereur de toutes les Russies ». Wagner, peu juste et ingrat, en a fait un éloge très ironique, concluant sur une réserve inadmissible : « Berlioz connaissait les symphonies de Beethoven ; il y a plus, il les comprenait ; elles l'avaient inspiré, elles avaient enivré son esprit. Il sentit alors qu'il ne pouvait devenir Beethoven, mais il eut aussi la sensation qu'il ne pouvait pas écrire comme Auber. Il devint Berlioz et écrivit sa *Symphonie fantastique*, œuvre qui eût fait sourire Beethoven, tout comme elle a fait sourire Auber, mais qui était capable de plonger Paganini dans l'extase la plus fiévreuse, et de gagner à son auteur un parti qui ne veut entendre d'autre musique au monde que la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Quiconque entend cette symphonie ici, à Paris, exécutée par l'orchestre de Berlioz, croit certainement entendre une merveille qu'il n'a jamais encore entendue. Une richesse intime énorme, une imagination vigoureuse fait jaillir comme d'un cratère tout un bourbier de passions ; ce que nous apercevons, ce sont des nuages de fumée aux proportions colossales, que partagent seulement les éclairs et des bandes de feu modelées en formes fugitives. Tout est énorme, hardi, mais infiniment douloureux. On n'y rencontre nulle part la beauté de la forme, nulle part ce fleuve majestueusement tranquille, à la marche sûre, auquel nous voudrions, pleins d'espoir, nous fier » (écrit en 1841 ; *Bayreuther Blätter*, 1884, p. 65 et 66).

Berlioz dut gravir un douloureux calvaire avant d'épouser l'actrice Henriette Smithson. Cet amour joua un si grand rôle dans sa vie de com-

positeur, que nous en indiquons le caractère par les textes suivants : « ... — Mais, a-t-elle dit, s'il m'aime véritablement et si son amour n'est pas de la nature de ceux que j'ai le devoir de mépriser, ce ne sont pas quelques mois d'attente qui pourront lasser sa constance. — Oh ! Dieu ! si je l'aime véritablement!.... Comment! Je parviendrais à être aimé d'Ophélie? ou du moins mon amour la flatterait, lui plairait?... Mon cœur se gonfle et mon imagination fait des efforts terribles pour comprendre cette immensité de bonheur, sans y réussir. Comment! Je vivrais donc? J'écrirais donc? J'ouvrirais mes ailes? *O dear friend! O my heart! O Life! O Love! All! All!* » (*Lettre d'H. Berlioz à son ami Ferrand*, 2 février 1829.)

« ... Oui, mon pauvre et cher ami, mon cœur est le foyer d'un horrible incendie; c'est une forêt vierge que la foudre a embrasée; de temps en temps le feu semble assoupi, puis un coup de vent... un éclat nouveau... le cri des arbres s'abîmant révèlent l'épouvantable puissance du fléau dévastateur. » (*Lettre du même au même*, 21 août 1829.) — Un mois avant le mariage :

« Je ne sais ce que je vous avais écrit de ma séparation d'avec cette pauvre Henriette, mais elle n'a pas encore eu lieu, elle n'a pas voulu. Depuis lors, les scènes sont devenues plus violentes; il y a eu un commencement de mariage, un acte civil que son exécrable sœur a déchiré; il y a eu des désespoirs de sa part; il y a eu un reproche *de ne pas l'aimer;* là-dessus, je lui ai répondu, de guerre lasse, en m'empoisonnant à ses yeux. Cris affreux d'Henriette!.... Désespoir sublime!.... Rire atroce de ma part!... désir de revivre en voyant ses terribles protestations d'amour... émétique... ipécacuana! vomissements de deux heures. Il n'est resté que deux grains d'opium; j'ai été malade trois jours, et j'ai survécu. Henriette, désespérée, a voulu réparer tout le mal qu'elle venait de me faire, et m'a demandé quelles actions je voulais lui dicter, quelle marche elle devait suivre pour fixer enfin notre sort; je le lui ai indiqué. Elle a bien commencé, et à présent, depuis trois jours, elle hésite encore, ébranlée par les hésitations de sa sœur et par la crainte que lui cause notre misérable situation de fortune. Elle n'a rien; et je l'aime; et elle n'ose me confier son sort... » (*Du même au même*, 30 août 1833.)

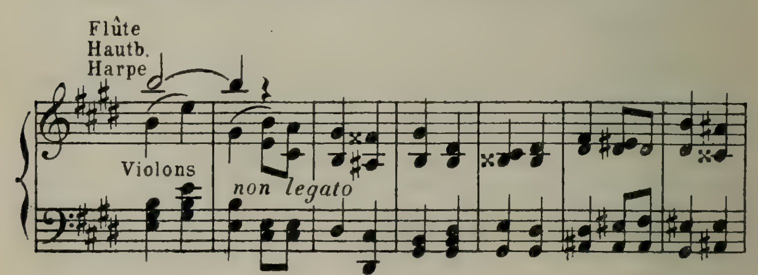
Pour compléter ces renseignements sur la *Symphonie fantastique*, voici les deux épigraphes de l'œuvre, non reproduites dans l'édition française, mais figurant dans le manuscrit autographe :
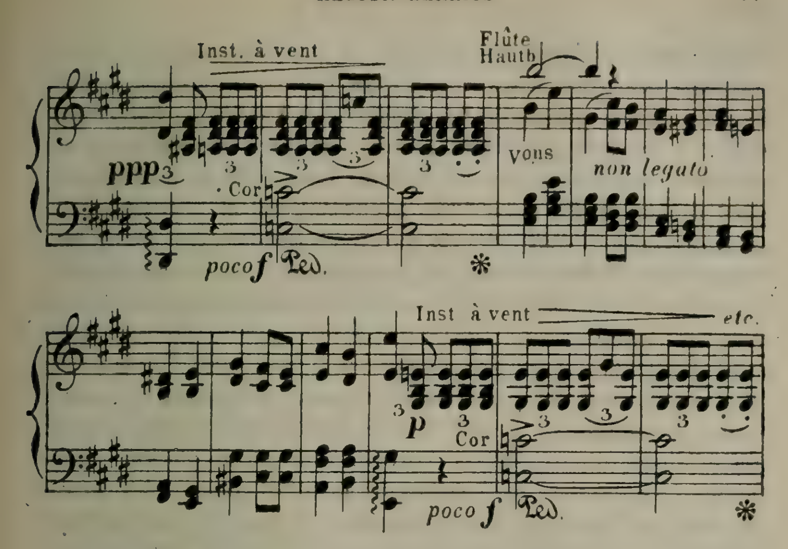
Certes, plus d'un vieillard sans flamme, sans cheveux,
Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux,
Pâlirait, s'il voyait, comme un gouffre dans l'onde,
Mon âme où ma pensée habite comme un monde,
Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté,
Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté,
Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse,
Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse,
Et, quoiqu'encor à l'âge où l'avenir sourit,
Le livre de mon cœur à toute page écrit.

(VICTOR HUGO.)

Nous sommes aux dieux ce que sont les mouches
Aux folâtres enfants : ils nous tuent pour s'amuser.
(SHAKESPEARE, *Le roi Lear.*)

Tout aussi « fantastique » fut *Harold en Italie*, grande symphonie avec alto principal, terminée le 22 juin 1833; elle eut peu de succès la première fois, par suite d'une exécution « un peu chancelante », au concert du 23 novembre; mais en 1835 et dans la suite, l'œuvre fut de plus en plus appréciée. Ce titre byronesque mettait à peine un lien entre des tableaux dont l'ensemble aurait pu être appelé exactement « Impressions d'Italie » : *Harold aux montagnes*, « scenes de mélancolie, de bonheur et de joie »; *Marche des pèlerins chantant la prière du soir; Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse, Orgie de brigands*. Berlioz est de la famille artistique de Byron : c'est lui-même qu'il met en scène sous divers masques. Avec son imagination de poète et ses hardiesses coutumières de coloriste, il évoque les souvenirs de l'époque où, fuyant la société romaine, il vagabondait, un fusil sur l'épaule, observant et rêvant, dans la campagne italienne. Au lieu de chercher à peindre, selon la coutume banale, l'Italie voluptueuse et ensoleillée, il reste très personnel, et débute par une scène où il exprime l'inquiétude, le malaise de l'âme, l'angoisse des rêves non réalisés. Une des pages les plus belles du poème est la Marche des pèlerins, avec son paradoxal mouvement d'*Allegretto* et cette note de cor obstinée (*ut* naturel, 9[e] de la dominante du ton), touche de couleur en clair-obscur, dissonance admirable, persistant jusqu'à la fin; elle donne à la scène un lointain estompé de mélancolie qui suffit à suggérer l'idée d'un crépuscule enveloppant, d'une douceur infinie :





L'orchestre d'*Harold* est ainsi composé (première scène) : flûtes, hautbois, clarinettes, 1er et 2e cors en *sol*, 3e et 4e cors en *ré*, 2 trompettes en *ut*, 2 cornets à pistons en *la*, 4 bassons, trombones, triangles, timbales *sol* et *ut*, harpe, alto solo, 1er violon (*au moins 15*), 2e violon (*id.*), alto (*au moins 10*), violoncelles (*au moins 12*), contrebasses (*au moins 9*).

La *Sérénade*, souvenir des musettes et des chansons entendues dans les Etats romains, a la fraîcheur des rythmes et des airs populaires (avec une secrète mélancolie dans l'accompagnement). Elle est dramatisée par la mélancolie du rêveur Harold qui lui répond. Quant à la dernière scène, où se mêlent des réminiscences de toutes les précédentes, et où Berlioz, parodiant un usage classique de la composition, semble narguer les thèmes dont il s'est déjà servi, c'est un des sabbats les plus violents qui aient jamais secoué l'orchestre, une véritable orgie instrumentale, un digne pendant de la *Marche au supplice* dans la *Fantastique* et du *Tuba mirum* dans le *Requiem*.

Le 17 avril 1835, Berlioz écrivait à sa sœur Adèle (la seule dont l'affection ne lui avait pas manqué depuis son mariage avec Henriette Smithson) : « Hugo m'a offert un opéra le mois dernier; Scribe de son côté en a fait autant; mais ces offres sont inutiles à cause de l'opposition des

directeurs de l'Opéra-Comique. Il me faut écrire encore pendant quelques années hors du théâtre avant de mettre le pied sur la nuque de ces stupides industriels. En attendant, c'est une vie bien pénible et bien cruelle que la mienne sous le rapport de l'art. Être obligé de voir les plus belles années de ma vie perdues pour la musique dramatique, par la seule raison que trois gredins ont en même temps le malheur d'être des imbéciles! » Il y avait peu de clairvoyance et de justice dans ces plaintes brutales. Pour devenir homme de théâtre, Berlioz avait des qualités superflues, et ne possédait peut-être pas tout l'essentiel. Son esprit était trop indiscipliné pour s'astreindre à certaines exigences du genre. Avec moins de génie, Meyerbeer était mieux doué pour le succès. *Benvenuto Cellini* subit un échec éclatant; une tentative en 1913, pour réhabiliter l'œuvre, ne fut pas plus heureuse. Le sujet, mettant en vedette « un bandit homme de génie », était bien dans la note du romantisme berliozien. Le livret, rédigé sur les indications du compositeur par A. Barbier et L. de Wailly, avait été d'abord refusé par l'Opéra dont la résistance ne céda qu'à une intervention ministérielle et à l'influence, alors très puissante, du *Journal des Débats*. Sûr de lui, Berlioz avait écrit sa partition malgré le premier échec de ce livret *semi-sérieux*, où le bouffon et le trivial se mêlaient de façon agressive à l'héroïque, et qui dut subir un assez grand nombre de remaniements. Après bien des vicissitudes et des ajournements, l'ouvrage fut joué, sans luxe de mise en scène, le 10 septembre 1838. Les ennemis du compositeur y trouvèrent l'occasion de plaisanteries faciles; ses amis s'efforcèrent vainement de créer un peu d'enthousiasme. Le chiffre des recettes (moins de 3 000 francs, alors qu'une représentation des *Huguenots* valait près de 9 000) parut une preuve sans réplique de défaite irrémédiable. « Nous avons eu tort de croire qu'un livret d'opéra roulant sur un intérêt d'art, sur une passion artiste, pourrait plaire à un public parisien » (*lettre de Berlioz à son père, 20 sept. 1838*). La vérité, c'est que la pièce était mal construite, sans action, incohérente, dépourvue d'intérêt; c'est aussi que la musique, malgré de très belles pages, participait quelquefois de ces défauts;

l' « odieux » italianisme s'y montrait plus d'une fois. On avait annoncé que Berlioz devait bouleverser le monde musical; et cette menace de révolution ne se trouvait pas justifiée. *Le Carnaval romain* écrit en 1844, qui sert de « seconde ouverture » à *Benvenuto*, est resté au répertoire des concerts. De Weimar, le 21 février 1854, Liszt écrivait à Wagner : « Berlioz reviendra à Hanovre à la fin de mars; puis il ira à Dresde où il dirigera quelques concerts au théâtre... on parle d'une représentation de *Cellini* à Dresde. Cet opéra est l'œuvre *la plus fraîche, la mieux tournée* qu'ait produite Berlioz; sa chute à Paris et à Londres n'est que le résultat de vulgaires infamies et de l'inintelligence du public. »

L'histoire de *Benvenuto* est traversée par la préparation d'une œuvre qui ne rencontra guère moins d'obstacles : le *Requiem*. Vers la fin de l'été de 1835, Berlioz annonçait à son ami Ferrand qu'il avait commencé un immense ouvrage intitulé *Fête funèbre à la mémoire des hommes illustres de la France*. Il eut un sursaut d'enthousiasme lorsqu'en mars 1837 le Ministre de l'Intérieur, M. de Gasparin, le chargea d'écrire une Messe pour l'anniversaire de la mort du maréchal Mortier tué par la machine infernale de Fieschi, le 28 juillet 1835. Cherubini avait déjà écrit un *Requiem*; Berlioz jouit avec une ironie un peu féroce de la préférence qui lui était accordée. Son imagination fut surtout exaltée par le texte du *Dies iræ* : « Il m'avait enivré à un tel point, écrit-il à sa sœur Adèle, que rien de lucide ne se présentait à mon esprit, ma tête bouillonnait, j'avais des vertiges. » Soudain, on annonce qu'après trois jours d'indécision, le Conseil des ministres a supprimé la cérémonie pour des raisons politiques ! « Dis-moi, écrit le compositeur à Liszt, s'il n'y a pas là de quoi souffler comme un cachalot! Tout marchait à souhait, j'étais sûr de mon affaire, l'ensemble des quatre cent vingt musiciens était disposé et accordé comme un de tes excellents pianos Erard!... » Le *Requiem* trouva pourtant son emploi, mais, selon le mot du *Figaro*, après avoir frappé à plusieurs tombes et reçu maintes fois la réponse : *Ce n'est pas ici!* Il fut acquis (au prix de quatorze mille francs) pour la cérémonie funèbre qui eut lieu aux Invalides en

l'honneur du général Damrémont et des autres Français tués au siège de Constantine le 12 oct. 1837. Trois cents musiciens l'exécutèrent le 5 déc. 1837, à midi, aux Invalides, en présence des princes de la famille royale, du corps diplomatique, de la Chambre des pairs et de la Chambre des députés, de la Cour de Cassation. de tous les corps constitués, enfin du public habituel de l'Opéra et des Italiens. Berlioz raconte que le chef d'orchestre Habeneck (son ancien ennemi) eut une singulière insolence : à un moment où le *tempo* s'élargit et où l'action du chef est indispensable, Habeneck tira tranquillement une tabatière de sa poche et prit une pincée de tabac!... Il déclare d'ailleurs que « l'effet fut terrible sur la majorité des auditeurs », mais que « la minorité n'a rien senti ni compris et ne sait trop que dire ».

Ce *Requiem* est une œuvre dramatique et descriptive, beaucoup plus qu'une prière. Berlioz laisse de côté les ressources qu'auraient pu lui fournir les modèles liturgiques. Il refait à sa façon, — qui ne vaut pas celle de l'Eglise, — le chant du *Dies iræ*; il semble en vouloir à cet admirable thème : il l'a parodié dans la *Fantastique*; et il termine ainsi ses *Grotesques* : « Chassons les idées noires et d'une voix légère chantons ce gai refrain si connu : (suit le texte du *Dies iræ* liturgique!!). Bien qu'il emploie quelquefois le style *a capella* et qu'il ne néglige pas le fugato, il s'écarte de la tradition sur la plupart des points et suit, avec sa grande imagination passionnée, un sentiment tout personnel du sujet. L'idée d'employer plusieurs orchestres distincts n'était pas, en soi, une nouveauté. Sans parler de certains opéras comme ceux de Spontini, Méhul, dans une composition destinée à célébrer l'anniversaire du 14 juillet, avait employé trois orchestres distincts (le 15 messidor, an VIII); et quelques mois après, pour l'exécution de son *Ode symphonique en faveur du rétablissement de la paix* (dans la chapelle des Invalides, alors « Temple de Mars », le 1er vendémiaire, an VIII), Lesueur, qui avait la manie de diviser ses interprètes, avait employé un très nombreux orchestre, divisé en quatre groupes. Mais, s'il faut s'en rapporter au compte rendu de cette dernière œuvre donné par le *Mercure de France*, la

distinction des orchestres était motivée uniquement par celle des sentiments à exprimer et de leurs nuances. Dans le *Requiem*, Berlioz a voulu sans doute obtenir un contraste esthétique, mais aussi et surtout composer un tableau grandiose dont les motifs ont une position déterminée dans l'espace, à une distance réelle les uns des autres. Il n'est pas moins original dans le détail du style. Au lieu de déployer le *Kyrie* en phrases solennelles, il le condense en formules brèves, réalistes en leur mode de déclamation lyrique, émises tour à tour par les voix de femmes, les ténors et les basses; dans le *Lacrymosa*, il lui arrive de côtoyer, sans s'y abandonner complètement, la mélodie de théâtre. Il a voulu surtout produire des effets d'angoisse, d'effroi, d'épouvante même. Le *Tuba mirum* où éclatent de divers côtés les fanfares annonciatrices du Jugement, accompagnées aux timbales par des grondements de tonnerre prolongés, fait passer des frissons sur l'auditeur; c'est une scène qui suffirait à mettre hors de pair cet admirable poème romantique.

Nous avons déjà vu, au XVIe siècle, des compositeurs tels qu'Ugolini, Agostini, Abbatini, Benevoli, rechercher les grandes masses vocales et écrire leurs messes, leurs hymnes jusqu'à 48 parties et plus. Berlioz a une tendance analogue, mais plus exagérée encore : il associe les masses instrumentales aux masses vocales et l'esprit des fêtes de la Révolution au genre religieux. L'orchestre de sa Messe était ainsi constitué, pour l'Introït : 4 flûtes, 2 hautbois, 2 cors anglais, 4 clarinettes en *si* bémol, 6 cors en *ut* et 6 cors en *mi* bémol, 8 bassons, 25 1ers violons, 25 2es violons, 20 altos, 20 violoncelles, 18 contrebasses ; pour les voix : 70 soprani, 60 ténors, 70 basses. Dans le *Tuba mirum* du « Dies iræ », venaient s'ajouter à cette masse imposante 4 orchestres d'instruments de cuivre placés, isolément, aux quatre angles du groupe central : le 1er, formé de 4 cornets à pistons en *si* bémol, de 4 trombones ténors et d'un ophicléide monstre à pistons; le 2e, de 4 trompettes et de 4 trombones ténors; le 3e et le 4e, comme le précédent, plus 8 paires de timbales, 2 grosses caisses, 10 paires de cymbales, 4 tamtams... Par contraste, le no 5, *Quærens me*, est un chœur sans accompagnement. Les 5 orchestres reparaissent dans le no 6, *Lacrymosa dies illa*. Dans le *Sanctus*, il y avait, avec 8 bassons, 4 cors en *mi* bémol, 4 cors en *mi* naturel, 4 cors en *si* bémol, 4 cornets à pistons en *si* bémol, 4 ophicléides en *ut*. L'édition originale qu'on trouve à la B.N. (Vm 121) est un in-fo de 156 pages, portant cette indication : « Op. 5, *Messe des morts, dédiée à M. le Comte Gasparin, pair de*

France ». Le Conservatoire de Paris possède un exemplaire de la partition pour orchestre, corrigé de la main de Berlioz et « conforme à la 2e édition ainsi qu'aux parties séparées ». La réduction pour piano et chant, publiée chez Brandus, a pris ces mots pour épigraphe : « Si j'étais menacé de voir brûler mon œuvre entière, moins une partition, c'est pour la *Messe des morts* que je demanderais grâce » (Berlioz, *lettre du 11 janvier 1867*).

Ce *Requiem*, composé de dix numéros, est une sorte de drame très brillant ou de symphonie fantastique, admirable par l'intensité du lyrisme, par la pénétration profonde du sujet et l'éclat de la forme. C'est, en pleine messe, du romantisme à toutes voiles, très divers de style, tantôt inquiétant par les outrances de l'imagination, tantôt remarquable par un réalisme simple inspiré des usages liturgiques et un art de la construction rappelant les polyphonies du XVIe siècle. Dans le premier mouvement (second motif), le chœur des ténors morcelant par syllabes, sur une gamme chromatique descendante, *Requiem æternam dona eis*, peut être comparé au chant d'un prêtre qui, devant l'autel, revêtu de ses habits sacerdotaux, aurait le jeu d'un acteur de théâtre ; d'un même caractère dramatique sont les cris d'angoisse des ténors et des basses dans le *dies iræ*, tout ce qui tend (4e partie, *Rex tremendæ majestatis*...) à traduire la vision de l'enfer dans une foule épouvantée et hurlante. Tout autre est le *Kyrie eleison*, psalmodié comme à l'église ; et les effets d'unisson ne sont pas rares (ex., dans la 7e partie, le chant des âmes du purgatoire, sauf à la fin, sur le mot *promisisti*). Le chœur est tantôt fugué (*Quœrens me*), tantôt en harmonie verticale et tout en accords (*Hostias et preces*...). La forme *a-capella* (5e partie) n'est pas absente de cette composition, dont l'originalité réside surtout dans la puissance émouvante et la couleur très riche de l'orchestre. On y peut signaler surtout, après la 2e partie qui est le sommet de l'œuvre, la grandeur calme de la 6e (*Lacrymosa*), la beauté sublime du *sanctus* et de l'*Agnus dei*. En principe, une messe des morts est une prière, un acte de foi dans la miséricorde divine ; Berlioz, traitant le texte religieux comme celui d'un poème profane, n'y a vu qu'une matière appropriée à son goût pour les effets énormes, une occasion exceptionnelle d'agir sur l'imagination et de secouer violemment la sensibilité. Son œuvre domine, comme un monument imposant, les nombreuses compositions similaires du XIXe siècle : placée aux antipodes de celles de Cherubini, elle est très supérieure à celle de Schumann (op. 148), comme au *Requiem* un peu étrange de Liszt, pour voix d'hommes et orgue (dont le *Recordare, pie Jesu*, est d'ailleurs très beau).

Ce *Requiem*, auquel pourraient être rattachés tant d'ouvrages ultérieurs suscités par lui, laisse cependant quelque chose à désirer. La composition est morcelée en une série de fragments trop courts et insuffisamment

variés. Le solo vocal est employé de façon exceptionnelle, non motivée. La scène du *Tuba mirum*, avec son tragique déchaînement des cuivres, apparaît aussi dans l'ensemble, en tant qu'effet de surprise et d'émotion, comme un *unicum* après lequel l'orchestre paraît nécessairement un peu maigre, bien que dans la suite les trombones aient souvent à donner les notes les plus graves dont ils sont capables. Il serait assez ridicule de souhaiter ici des modifications; on regrette néanmoins qu'à la fin, à l'occasion des mots *lux æterna luceat eis*, le compositeur ne fasse pas parler encore les quatre orchestres supplémentaires, non pour marquer une seconde fois les appels terrifiants du Juge, mais avec des timbres plus doux, pour ouvrir le Ciel, pour laisser pressentir l'immortalité bienheureuse des élus et faire tomber sur ce dernier drame du monde la lumière d'une espérance infinie... Il est vrai qu'une telle conclusion eût changé le caractère de l'œuvre; elle en aurait fait un acte de foi, peu conforme sans doute à la pensée de Berlioz.

A la tradition des grandes solennités de la fin du XVIIIe siècle, se rattache (avec le *Cinq mai*, chanté au concert du 22 novembre 1835, sur les vers de Béranger, par vingt basses à l'unisson), la *Symphonie funèbre et triomphale*, pour instruments à vent (cordes et chœurs *ad libitum*), exécutée le 28 juillet aux concerts Vivienne, et écrite pour l'inauguration de la colonne érigée sur la place de la Bastille. Vers la même époque, on demanda à Berlioz une Marche triomphale pour le retour des cendres de l'Empereur, qui eut lieu le 15 décembre 1840. « J'ai refusé, écrit-il, *sous prétexte* qu'il ne s'agissait pas là d'un couplet de mariage qu'on peut improviser le soir en se couchant. Au fond, je voulais me donner le plaisir de voir Auber, Halévy et Adam se casser les reins sur mon apothéose de juillet; et j'ai réussi à tel point, que j'en ai encore le cœur tout saignant. Il n'est pas possible de voir une chute plus absolue et plus honteuse que celle de ces trois pauvres diables devant la salle de l'Opéra remplie jusqu'aux combles de billets donnés le jour de la répétition... Oh! notre sublime Empereur! Quelle réception on lui a faite! » Une autre œuvre de circonstance fut l'*Hymne à la France*, pour l'Exposition de 1844, moins important par sa valeur musicale que par son exécution (douze cents interprètes).

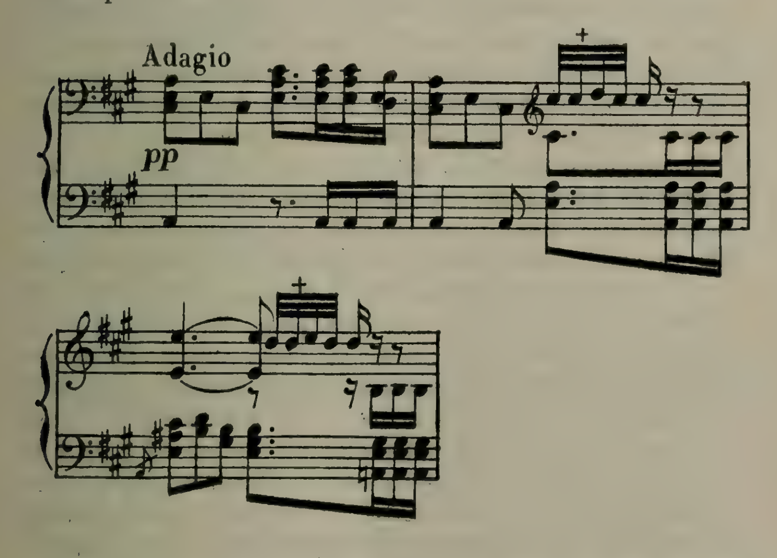
L'énorme Requiem eut un frère musical, monstrueux comme lui, « venu au monde avec les dents, comme Richard III, moins la bosse » (Berlioz) : c'est le *Te Deum*, commencé en 1849, comme par prévision du prochain Coup d'État, et exécuté le 30 avril 1852 à Saint-Eustache;

œuvre pour deux chœurs de cent choristes chacun, un troisième chœur de six cents enfants, un orchestre complet comprenant deux cents instruments, et le grand orgue; création gigantesque, mais dont il serait trop difficile d'apprécier la valeur sans l'avoir entendue en entier. Nous en signalons la magnifique *Marche pour la présentation des drapeaux*.

Nous n'avons encore rien dit de cinq grands chefs-d'œuvre, inégaux d'ailleurs, de Berlioz. Le plus caractéristique, au jugement de C. Saint-Saëns, est *Roméo et Juliette*, commencé le 24 janvier 1839, terminé le 8 septembre de la même année, et exécuté au Conservatoire, sous la direction de l'auteur, le 24 novembre suivant : œuvre paradoxale par l'étrangeté du plan, comme toutes les œuvres de Berlioz, lyrique et dramatique à la fois, d'un sentiment et d'une couleur intenses. « A pareil défi au sens commun, il ne pouvait y avoir qu'une excuse : faire un chef-d'œuvre; et Berlioz n'y a pas manqué. Tout y est neuf, personnel, de cette originalité profonde qui décourage l'imitation. Le fameux Scherzo de la reine Mab vaut encore mieux que sa réputation; c'est le miracle du fantastique léger et gracieux. Auprès de telles délicatesses, de telles transparences, les finesses de Mendelssohn, dans le *Songe d'une nuit d'été*, semblent épaisses. » (Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*.)

Cette symphonie dramatique, *Roméo et Juliette*. est toute pénétrée de sentiment et de poésie. Le sujet n'est pas traité d'après ses aspects extérieurs : c'est avec la vie intime des choses généralisée et magnifiée que s'identifie le compositeur; et la profondeur de cette sympathie a pour effet les formes d'expression les plus originales. Pour donner l'idée d'un bal chez Capulet, quel est le musicien qui, tout naturellement, n'eût pas songé à écrire une musique de ballet? Berlioz fait mieux que dessiner des gestes de menuet ou de passe-pied; par le mouvement de la mélodie et du rythme, comme Beethoven dans sa VIIe Symphonie, il exprime. sans écrire de danses proprement dites, l'âme de joie qui semble donner des ailes aux danseurs; et rien n'est plus vif, plus brillant, plus jeune, que cette fête. Admirable pour une raison du même genre est la « Scène d'amour ». On connaît les

paroles consacrées aux duos d'amour dans les opéras : c'est, en général, la honte de la littérature. Berlioz ne traine pas avec soi ces pitoyables haillons de la phraséologie érotique, auxquels on ne pourrait songer ici sans avoir l'impression d'un abîme ouvert entre le musicien de génie et les trivialités de l'usage. Les sonorités caressantes des cordes, la variété des timbres, l'harmonie pleine des voix instrumentales, un complexus d'idées mélodiques ayant la même pureté de lignes, la même grâce que le groupe célèbre de Canova où l'Amour mire ses yeux dans les yeux de Psyché : tels sont ses moyens d'éloquence. C'est un monde d'enchantement, de bonheur calme et prolongé, où il s'absorbe et se recueille, lui d'habitude si « volcanique ». Il a répudié la convention et retrouvé la nature, dans laquelle il se plonge délicieusement. Rien de sensuel, non plus, dans son langage; l'âme parle seule :



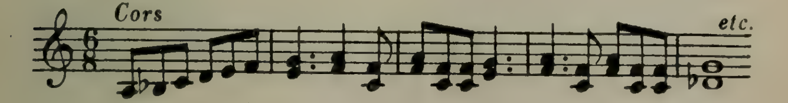
Que signifie cette figure de cinq triples croches qui reparaît si souvent?... les souffles de la nuit complice passant sur le front des deux amants?... Il y a souvent dans les compositions de Berlioz des traits qui sont inexplicables, mais paraissent parfaitement en place.

Sur *Roméo et Juliette*, voici l'opinion singulière de R. Wagner, qu'il faut citer comme document d'histoire, marquant l'opposition de deux caractères : « L'audition de sa symphonie *Roméo et Juliette* me remplit l'âme d'une grande tristesse. A côté des trouvailles les plus géniales, on trouve dans cet ouvrage tant de manque de goût et un usage si défectueux des procédés d'art, que je ne puis m'empêcher de regretter qu'avant l'exécution Berlioz n'ait pas présenté cette composition à un homme tel que Cherubini qui certainement, sans causer le moindre tort à l'œuvre originale, aurait su la décharger d'une forte quantité de passages qui ne sont pas beaux et qui la gâtent. Mais avec sa susceptibilité excessive, son ami le plus intime n'eût pas osé lui faire une telle proposition » (R. Wagner, *Œuvres complètes*, 1857, p. 250-1). On remarquera que quand ils parlent l'un de l'autre, Berlioz et Wagner redeviennent classiques pour mieux se critiquer. — La partition, paroles d'Émile Deschamps (texte allemand par Emma Klingenfeld, anglais par John Bernhoff), fut publiée en 1859 (op. 17) et dédiée à Paganini, qui en 1838, à la suite d'un concert, s'était agenouillé devant Berlioz, l'avait proclamé supérieur à Beethoven, et lui avait fait cadeau de vingt mille francs.

Malgré le témoignage de C. Saint-Saëns, plus qualifié que tout autre pour juger Berlioz, parce que la musique de l'un est aux antipodes de la musique de l'autre, on hésiterait à mettre *Roméo et Juliette* au-dessus de *La Damnation de Faust* et de *L'Enfance du Christ*.

Commencée en 1828, contenue en partie dans les *Huit scènes de Faust* qui parurent en avril 1829, exécutée pour la première fois en décembre 1846, *La Damnation* ne triompha qu'après 1870. L'œuvre frappe d'abord, comme la plupart de celles qui sont parties de la même main, par l'incohérence singulière de son plan. Elle est faite de tableaux de genre et d'épisodes rapprochés, plutôt que reliés. Les seules scènes qui se rapportent au sujet essentiel de *Faust*, sont (avec la première, peut-être) le n° 1 de la 2e partie, *Faust dans son cabinet de travail*, et le n° 2 de la 4e partie, *Invocation à la nature*. Presque tout le reste est fait de hors-d'œuvre : chœurs de buveurs, chanson de Brander sur le rat, chanson de Mephistophélès sur la puce, fugue sur la chanson de Brander, ballet des Sylphes, menuet des Follets, etc... Comme expression ou interprétation musicale du drame de Gœthe, à juger froidement, ce serait ridicule. *La Damnation* est pourtant un chef-d'œuvre de premier ordre, dont l'unité réelle tient à l'in-

tensité du lyrisme. Berlioz s'est mis là tout entier avec son génie de poète et de coloriste, ses ironies cruelles (fugue de parodie, chansons d'une trivialité voulue), sa libre imagination. Pourquoi Faust se promène-t-il en Hongrie? Parce que Berlioz a plaisir à orchestrer la marche de Rakoczy; l'auditeur bénéficie de ce plaisir; le reste (objections de principe, au nom de la règle d'unité) n'a aucune importance. Berlioz louait V. Hugo de s'affranchir de la règle des unités et « d'aller bravement faire sauter la mine, sous le feu des balles ennemies »; il agit ici comme V. Hugo, — ou comme Shakespeare dans ses drames. Lui reprocher, comme a fait M. Hugo Riemann, de faire un travail de rapiéçage (*Flickwesen*), un habit d'Arlequin, c'est lui faire injure et le juger d'après l'esthétique de compositeurs autres que lui, ce qui est inadmissible. La liberté de la composition et du plan est une des originalités du romantisme. Les divers morceaux du poème ont une admirable netteté d'expression; tous mériteraient d'être cités. Une scène sans fracas, mais singulièrement belle et inspirée, est la 17[e]. Méphistophélès vient dire à Faust que Marguerite, à chaque rendez-vous d'amour, endormait sa mère avec un narcotique; et qu'à force d'en user, elle l'a empoisonnée, ce qui l'a fait mettre en prison. A quoi Faust répond qu'il acceptera d'être damné pourvu que Marguerite soit sauvée. Ce pathétique récitatif, point culminant de l'action, a pour accompagnement une banale fanfare de chasseurs qu'on entend passer au loin dans la forêt :



Ce simple contraste de la vie orageuse de l'âme et d'un trait pittoresque de la vie réelle, est une trouvaille de génie. Comme tableau de plein air fait à l'aide d'un contraste aussi saisissant et aussi simple, on pourrait en rapprocher la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique*, où la chanson d'un berger est accompagnée par de lointains grondement de tonnerre. Le coloris instrumental est partout original, obtenu par des moyens nouveaux qui,

théoriquement, paraissent aussi étranges que cet accompagnement de la scène 17 : « Quand on étudie ce coloris prodigieux en cherchant à se rendre compte des procédés de l'auteur, on marche d'étonnements en étonnements. Celui qui lit ces partitions sans les avoir entendues ne peut s'en faire aucune idée; les instruments paraissent disposés en dépit du sens commun : il semblerait, pour employer l'argot du métier, que cela ne dût pas *sonner*; et cela sonne merveilleusement. » (Saint-Saëns.) Cette opinion si juste peut être rapprochée d'une lettre de Berlioz à sa sœur Nanci : « Ah! ma sœur, tu ne peux te figurer le plaisir du compositeur écrivant *librement* sous l'influence directe de sa seule volonté. Quand j'ai tracé la première accolade de ma partition où sont rangés en bataille mes instruments de différents grades, quand je songe à ce champ d'accords que les préjugés scolastiques ont conservé vierge jusqu'à présent et que depuis mon émancipation je regarde comme mon domaine, je m'élance avec une sorte de fureur pour y fourrager. J'adresse quelquefois la parole à mes soldats : Toi, grossier personnage, qui jusqu'à présent n'as su dire que des sottises, viens çà que je t'apprenne à parler; vous tous, gracieux follets musicaux, que la routine avait relégués dans les cabinets poudreux des savants théoriciens, venez danser devant moi et montrez que vous êtes bons à quelque chose de mieux que des expériences d'acoustique; et surtout, dis-je à mon armée, qu'on oublie les chansons de corps de garde et les habitudes de caserne! » (Berlioz, Paris, 30 janvier 1830.) Accompagner une sorte de berceuse comme le *Sommeil au bord de l'Elbe* par les cuivres seuls, la chanson de la puce par le basson, le chœur des soldats par des clarinettes qui exécutent des gammes rapides tout en festons, ce sont des paradoxes que le génie seul a pu se permettre avec un plein succès.

Nous achèverons de caractériser ce chef-d'œuvre singulier en disant, d'après les *Mémoires* de Berlioz, comment il fut composé : « Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales, et je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages. Je l'écrivis quand je pouvais et où je pouvais : en voiture,

en chemin de fer, sur les bateaux à vapeur, et même dans les villes, malgré les soins auxquels m'obligeaient les soins que j'avais à y donner. Ainsi, dans une auberge de Passau, sur les frontières de la Bavière, j'ai écrit l'introduction : *Le vieil hiver a fait place au printemps*. A Vienne, j'ai fait la scène des bords de l'Elbe, l'air de Méphistophélès *Voici des roses*, et le ballet des Sylphes... Je fis en une nuit, à Vienne, la marche sur un thème hongrois de Rakoczy. L'effet extraordinaire qu'elle produisit à Pesth, m'engagea à l'introduire dans ma partition de *Faust*... A Pesth, à la lueur du bec de gaz d'une boutique, un soir que je m'étais égaré dans la ville, j'ai écrit le refrain en chœur de la Ronde des paysans. A Prague, je me levai au milieu de la nuit pour écrire un chant que je tremblais d'oublier, le chœur d'anges de l'apothéose de Marguerite : *Remonte au ciel*... En France, à la campagne de M. le baron de Montville, je composai le grand trio : *Ange adoré, dont la céleste image*... Le reste a été écrit à Paris, mais toujours à l'improviste : chez moi, au café, au jardin des Tuileries, et jusque sur une borne du boulevard du Temple. Je ne cherchais pas les idées; je les laissais venir. »

Quelques morceaux du livret de *La Damnation de Faust* sont empruntés à la traduction du *Faust* de Gœthe par Gérard de Nerval; une partie des scènes 1, 4, 6, 7, est de Gandonnière; le reste, de Berlioz. La grande partition, intitulée *Légende dramatique*, avec texte français et allemand (par Minslaff), fut publiée par G. Richault (op. 24) et dédiée à Liszt (1854). La première exécution eut lieu à l'Opéra-Comique, sous la direction de Berlioz, avec les interprètes Roger (Faust), Hermann Léon (Méphistophélès), Henri (Brander), Mme Duflot-Maillard (Marguerite). Elle n'eut aucun succès. La 2e audition eut lieu le 13 décembre à la salle Favart, devant une salle presque vide (v. la *Revue et Gazette musicale* du 27 décembre 1846, p. 414, et celle de 1855, p. 28). Berlioz, alors en pleine maturité, fut accablé de chagrin par cet échec.

Un romantique aime les contrastes. Par le sujet, par son style et ses proportions modestes, *L'Enfance du Christ* s'oppose aux compositions énormes et fantastiques dont nous venons de parler. Divisée en trois parties (*Le songe d'Hérode*, *La Fuite en Egypte*, *L'Arrivée à Saïs*), écrite à la façon des anciens oratorios pour un orchestre moyen, un

récitant, quelques solistes et un chœur peu nombreux, elle fut achevée le 27 juillet 1854, et jouée dans un concert de bienfaisance, à la salle Herz, le 28 janvier 1855; quelques jours après (3 février), une audition eut lieu à Hanovre, devant le roi et la cour. C'est une délicieuse pastorale biblique, apaisée, de couleur orientale et de sentiment virgilien, où Berlioz a mis, avec sa grande imagination créatrice, toute la tendresse que cachait son caractère combatif.

C'est ici le lieu d'indiquer l'influence de Lesueur sur Berlioz. *L'Enfance du Christ*, jouée à Bruxelles la même année qu'à Paris, fut le premier oratorio français connu à l'étranger, et peut-être aussi en France. J.-J. Rousseau écrivait en 1769 que ce genre était inconnu chez nous. Or Lesueur avait déjà donné des exemples, sinon des modèles; mais son rôle eut une signification et une importance beaucoup plus générale. Lesueur avait introduit l'orchestre à l'Église et tracé le plan de compositions descriptives et dramatiques devant accompagner les grandes solennités du culte. Ses idées ont été exposées en divers opuscules réunis en un volume portant ce titre : *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit...*, à Paris, chez la veuve Hérissant, 1787 (B. N., V. 2680). Voici quelques lignes du plan qu'il recommande pour la fête de Noël : « On se proposera, dans le début de l'ouverture, de rappeler plusieurs prophéties sur la naissance du Messie. Pour cela, *un trait imposant sera d'abord exécuté par tous les instruments à cordes et les instruments à vent, mêlés aux inflexions sombres des trombons* (*sic*), dont les sons ressemblent beaucoup à ceux des trompettes religieuses des anciens grands prêtres, si l'on en croit plusieurs auteurs. Bientôt, *trois trombons se détacheront du reste de l'orchestre pour faire entendre une annonce imposante* à laquelle devra succéder *une musique dont l'harmonie grave, sombre, pourra inspirer une certaine horreur sacrée*. Dans le fond de cette harmonie produite par l'orchestre, on devra distinguer *une voix qui, dans le bas de son diapason et sur des sons permanents, prononcera les paroles suivantes*, d'un ton prophétique : *Ecce dies venient... Un chant de cor* s'élèvera ensuite sur un orchestre paisible, dont les accents devront être plaintifs et entrecoupés. » Pour le *Kyrie :* « L'orchestre devra, ainsi que la voix, emprunter toutes les inflexions de la prière la plus ardente. Supposé que la mesure soit à deux temps, *les seconds violons s'unissant aux sons lourds des bassons* feront entendre, dans leurs sons graves et pendant tout le morceau, des plaintes sourdes par le moyen de vrais sons ».

Berlioz a réalisé au concert, et en l'appliquant à des sujets de tout ordre, l'idée d'une musique « imitative » ou descriptive, et « à

programme », que son maître avait conçue pour les cérémonies religieuses, en introduisant l'orchestre dans l'église. La tentative de Lesueur, bien que conforme aux traditions italiennes et allemandes, était très hardie en France. La maladresse consistait à donner un plan minutieux pour chaque composition.

En dehors de cette influence très générale, il n'y a aucun trait commun dû au caractère des deux hommes ni à celui des deux musiciens; et l'étude du premier serait une introduction illusoire à celle du second. Bien qu'il ait toujours parlé de son maître avec reconnaissance et convenance, Berlioz déclare dans ses *Mémoires*, qu'il a perdu beaucoup de temps à étudier les « théories antédiluviennes » de Lesueur (disciple de Rameau dans la stricte observance des règles d'harmonie) et que, quand il aperçoit une partition de lui, il « détourne involontairement les yeux ». Un seul sentiment accordait ces deux esprits si différents : leur égale admiration pour la Bible, pour Virgile et pour Gluck.

Comme la plupart des polémistes qui, la plume à la main, sont féroces, Berlioz, ainsi qu'un fauve au repos, était un tendre. Le *Repos de la sainte famille,* entre autres pages admirables, montre que certaines scènes de la Bible, avec le pittoresque de leurs figures, leur couleur orientale, la simplicité des lignes et des sentiments, le pénétraient d'émotion comme les beaux vers de Virgile. Ici encore, bien qu'il soit classique par la pureté du style, il montre son goût pour le hors-d'œuvre, en écrivant le *trio des Ismaélites*, un vrai « morceau », au sens suranné du terme, mais composé par un musicien de génie à la fois inspiré et amusé, qui, en se conformant à un usage, l'élève jusqu'à lui : enfant terrible qui réclamait toutes les libertés, y compris celle d'être, à l'occasion, très raisonnable et bien sage.

Le 17 mai 1856, Berlioz venait de commencer le livret de ses *Troyens*; il écrivait à la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein : « Je ne vous dirai pas par quelles phases de découragement, de joie, de dégoût, de plaisir, de fureur, j'ai passé successivement pendant ces dix jours. J'ai vingt fois été sur le point de tout jeter au feu et de me vouer pour jamais à la vie contemplative. Maintenant, je suis certain de ne plus manquer de courage pour aller jusqu'au bout; l'œuvre me tient... Pour la musique, il faudra bien un an et demi, *je suppute*, pour la construire. Ce sera une grande construction : puisse-t-elle être faite de briques

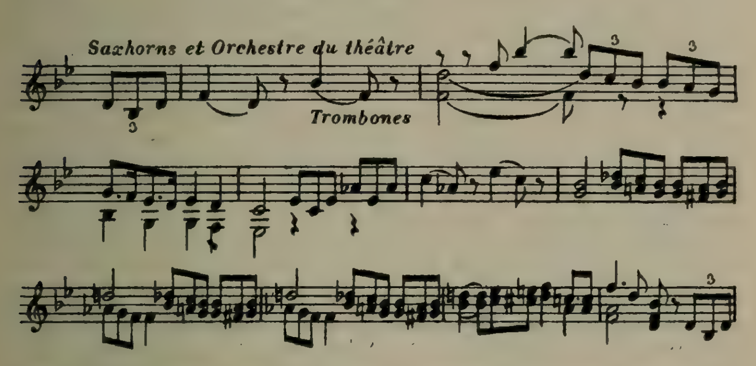
cuites au feu et non de briques crues, comme furent faits les palais de Ninive. Sans la cuisson, les briques tournent vite en boue et en poussière. » La correspondante du compositeur avait des titres sérieux à pareilles confidences. Berlioz raconte dans ses *Mémoires* que, se trouvant à Weimar chez la princesse Wittgenstein, en 1856, il parla de son admiration pour Virgile et du projet (qu'il ruminait depuis 1851) d'un grand opéra dans le système shakes. pearien dont le sujet serait tiré des chants III et IV de *L'Énéide*. Il ajouta qu'il hésitait devant les difficultés de la tâche... Émue par son enthousiasme, la princesse lui dit alors : « Si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi! » Berlioz se remit courageusement au travail.

Sans prendre comme point de départ tout un appareil de considérations sociales, patriotiques, esthétiques et un système de théories, Berlioz avait conçu un très vaste ouvrage qui, par son ampleur et sa beauté, suggère l'idée d'une comparaison avec la *Tétralogie* de R. Wagner. Malheureusement, ce qui, du côté allemand, put être réalisé pleinement grâce à la ténacité du génie et à certaines circonstances favorables, n'a pour équivalent, du côté français, qu'un chef-d'œuvre resté à mi-chemin du succès. Berlioz est l'auteur du livret, qu'il a appelé une « épopée musicale ». Il avait imaginé un orchestre très puissant, pour lequel il fallait des exécutants supplémentaires, avec une mise en scène exceptionnelle (nombreuse figuration, défilé, trois armées, etc...).

Voici le contenu du drame :

Acte I. — Scène i : Le peuple troyen se répand joyeusement dans la plaine. Après dix ans de siège, il se réjouit du départ des Grecs. Il court admirer, sur le bord du Scamandre, le cheval de bois laissé par les Grecs comme offrande à Pallas. — ii : Cassandre, fille de Priam, paraît. La prophétesse prévoit les malheurs qui vont fondre sur Troie et déplore l'aveuglement du roi Priam et de son peuple. — iii : Chorèbe, son fiancé, qu'elle supplie de quitter Troie, essaie inutilement de dissiper ses funestes pressentiments. — iv : Le roi Priam, Hécube sa femme, les princes et les princesses viennent prendre place sur le trône. Procession autour de l'autel champêtre

sur lequel on dépose des offrandes aux dieux protecteurs de la ville. — v : Danses et jeux populaires; combat de ceste. — vi : Andromaque, veuve d'Hector, tenant par la main Astyanax, tous les deux vêtus de deuil, vient déposer une corbeille de fleurs au pied de l'autel. Le roi bénit son petit-fils. — vii : Enée accourt. Il annonce la mort du prêtre Laocoon que deux serpents ont dévoré. Il excitait le peuple à brûler le cheval de bois. Pallas s'est vengée. Pour apaiser la déesse, Priam donne l'ordre de conduire en grande pompe le cheval de bois vers le Palladium, statue placée au milieu de la citadelle. — viii : La marche troyenne retentit :



Désespoir de Cassandre qui assiste à l'entrée triomphale du colosse dans la citadelle. — ix : Elle essaie, inutilement, de faire entendre sa voix :.... »

Le destin tient sa proie;
Sœur d'Hector, va mourir sous les débris de Troie!

Acte II. — Scène i : Rumeurs de combats éloignés. Enée, à demi armé, dort sur son lit. L'ombre d'Hector s'avance vers Enée qui se réveille en sursaut. Hector lui ordonne de fuir. Troie est aux mains de l'ennemi. C'est en Italie qu'Enée doit aller pour fonder un empire nouveau. — ii : Panthée, Ascagne et Chorèbe viennent successivement confirmer la nouvelle du désastre. Troie est en feu, mais la citadelle tient encore. Enée sort à la tête de ses soldats pour un effort désespéré :

Le salut des vaincus est de n'en plus attendre;
Mars, Erynnis, conduisez-nous!

iii : Polyxène, fille de Priam et les femmes troyennes sont prosternées autour de l'autel de Vesta-Cybèle qu'elles invoquent. — iv : Cassandre survient. Elle annonce qu'Enée et ses compagnons ont pu gagner la citadelle, sauver le trésor de Priam et fuir vers l'Italie. Son fiancé, Chorèbe, est mort, et elle est prête à le suivre dans la tombe. Elle exhorte ses compagnes à mourir comme elle, plutôt que

d'appartenir aux vainqueurs. — v : Toutes sont décidées à mourir. Quelques femmes thessaliennes qui hésitent et tremblent sont chassées par Cassandre. Les Grecs à la recherche du trésor de Priam font irruption dans le palais. Cassandre et Polyxène se frappent, d'autres se précipitent du haut du parapet de la galerie. On voit au loin Enée et ses compagnons gravir le mont Ida :

Oui, nous bravons votre furie :
Sauve nos fils, Enée! Italie! Italie!

La ville est en flammes; le palais s'écroule.

Acte III. — Scène i : A Carthage. On célèbre la fête de la cité. Un trône entouré des trophées de l'Agriculture, du Commerce et des Arts est dressé pour Didon, reine de Carthage. Le peuple carthaginois est placé sur un amphithéâtre en gradins. — ii : Didon entre, avec sa suite. Elle rappelle au peuple que depuis sa fuite de Tyr à la rive africaine, Carthage s'est élevée et a vu son commerce prospérer; mais le farouche Iarbas veut lui imposer un hymen odieux. Elle se confie à son peuple pour le soin de sa défense. — iii : Didon reçoit successivement les députations des ouvriers constructeurs, des matelots et des laboureurs et remet à leurs chefs divers présents, emblèmes de leur profession : une équerre et une hache aux constructeurs, un gouvernail et un aviron aux matelots, une faucille d'or aux laboureurs. C'est une scène dans le goût des solennités de la Révolution. — iv : Restée seule avec Anna, sa sœur, Didon est tout heureuse d'avoir retrouvé le calme et la sérénité. Anna lui fait entendre qu'un nouvel hymen lui fera oublier ses malheurs; Carthage veut un roi : mais Didon restera éternellement fidèle au souvenir de Sichée, son malheureux époux. — v : Iopas vient annoncer à la reine que les députés d'une flotte inconnue échappée au naufrage, demandent la faveur d'être admis devant elle. Didon accueille favorablement leur demande. — vi : On entend la marche troyenne dans un mode triste. Enée se présente sous un déguisement de matelot. Il est suivi de Panthée, d'Ascagne et des chefs troyens qui portent des présents. Ascagne dépose aux pieds de la reine le sceptre d'Ilione, fille du roi Priam, la couronne d'Hécube et le voile d'Hélène : « Nous sommes Troyens, ajoute-t-il, et notre chef est Enée. » Didon est heureuse d'accueillir un tel héros, que Carthage connaît et admire. — vii : Narbal, ministre de Didon, accourt annoncer à la reine que le farouche Iarbas s'avance vers Carthage à la tête d'innombrables soldats. Le peuple demande des armes. Enée laisse tomber son déguisement. Il porte un brillant costume et la cuirasse. Il offre de combattre à la tête de ses Troyens. Didon accepte avec joie le secours d'Enée et tous, Troyens et Carthaginois, jurent d'exterminer les rebelles. Enée confie Ascagne aux soins généreux de la reine :

Exterminons la noire armée,
Et que demain la renommée
Proclame la honte et la mort d'Iarbas!

VIII : Au matin. Une grotte au pied d'un rocher, le long duquel coule un ruisseau qui va se perdre dans un bassin naturel, bordé de joncs et de roseaux. Deux Naïades se laissent entrevoir un instant et disparaissent; puis on les voit nager dans le bassin. Des fanfares de trompe retentissent au loin dans la forêt. Les Naïades effrayées se cachent dans les roseaux. On voit passer des chasseurs tyriens. Ascagne traverse le théâtre à la course. Le ciel s'obscurcit, la pluie tombe. Orage grandissant. Bientôt la tempête devient terrible : torrents de pluie, grêle, éclairs, tonnerre. Appels réitérés des trompes de chasse au milieu du tumulte des éléments. Les chasseurs se dispersent dans toutes les directions; en dernier lieu, on voit paraître Didon vêtue en diane chasseresse, l'arc à la main, le carquois sur l'épaule, et Enée en costume demi-guerrier. Ils entrent dans la grotte. Aussitôt les Nymphes des bois paraissent, les cheveux épars, au sommet du rocher, vont et viennent en courant, en poussant des cris et faisant des gestes désordonnés. Au milieu de leurs clameurs, on distingue de temps en temps le mot : *Italie!* Le ruisseau grossit et devient une bruyante cascade. Plusieurs autres chutes d'eau se forment sur divers points du rocher et mêlent leur bruit au fracas de la tempête. Les Satyres et les Sylvains exécutent avec les Faunes des danses grotesques dans l'obscurité. La foudre frappe un arbre, le brise et l'enflamme. Les débris de l'arbre tombent. Les Satyres, Faunes, et Sylvains ramassent les branches enflammées, dansent en les tenant à la main, puis disparaissent avec les Nymphes dans les profondeurs de la forêt. La tempête se calme.

ACTE IV. — Scène I : Anna et Narbal s'entretiennent des derniers événements survenus à Carthage. Iarbas et ses Numides ont été taillés en pièces par Enée. Didon oublie ses plus chers souvenirs pour ne s'occuper que du héros troyen qu'elle aime. Ce ne sont que chasses et festins donnés en l'honneur d'Enée. — II : On fête le retour d'Enée, vainqueur d'Iarbas, en jetant des fleurs sous ses pas. Le cortège royal fait son entrée dans les jardins préparés pour la fête. Ascagne reçoit des mains de son père les armes et va les suspendre sur la colonnade du temple de Minerve. Didon est tout absorbée par sa passion naissante pour Enée qui est entré à ses côtés. — III : Didon assiste à la fête, assise avec Anna sur une estrade ayant Enée et Narbal auprès d'elle. — IV : Les danseurs se retirent sur l'invitation de la reine. Iopas fait entendre son poème des champs, mais ses strophes ne parviennent pas à la captiver. Elle demande à Enée le récit de ses aventures et apprend ainsi que l'amour obstiné de Pyrrhus a pu faire oublier à Andromaque le souvenir d'Hector. — V : Enée est assis aux pieds de Didon; Ascagne appuyé sur son arc et semblable à une statue de l'amour se tient debout aux côtés de la reine. Anna, inclinée, appuie son coude sur le dossier du lit de repos ou Didon s'est assise. Ascagne, tout en jouant, a enlevé de la main de Didon l'anneau de Sichée. Le récit d'Enée a vaincu les derniers scrupules de la reine. — VI : Didon s'est levée pour parcourir les jardins et respirer l'air pur et caressant de cette nuit splendide. Tous se sont groupés autour d'elle et sont comme en

extase devant la sérénité, la paix et le charme de cette fête. Peu à peu, tout le monde sort, excepté Didon et Enée. — VII : clair de lune. Didon et Enée sont restés seuls. Ils se rappellent que par une telle nuit Vénus suivit le bel Anchise aux bosquets de l'Ida, que Troïlus vint attendre la belle Cressida au pied des murs de Troie. Ils échangent les serments les plus tendres, et se tenant embrassés, gagnent lentement les jardins et disparaissent. Au même moment Mercure paraît dans un rayon lumineux. S'approchant de la colonne où sont suspendues les armes d'Enée, il frappe de son caducée le bouclier qui rend un son lugubre et prolongé, et répète d'une voix grave : « Italie ! Italie ! Italie ! »

ACTE V. — Scène I : Le bord de la mer est couvert de tentes troyennes. Les vaisseaux sont amarrés au port. Deux sentinelles montent la garde ; un jeune matelot, Hylas, en vigie au haut du mât d'un navire, chante son pays. — II : Panthée donne aux chefs troyens l'ordre de préparer le départ. Chaque jour des signes effrayants avertissent Enée de la colère des dieux. La mer, les monts, les bois gémissent. Les armes résonnent sous d'invisibles coups. Hector est apparu, l'œil courroucé, suivi d'un chœur d'ombres répétant le mot fatidique : Italie ! Italie ! — III : Les deux sentinelles, restées seules, parlent des plaisirs qu'elles trouvent à Carthage. — IV : Énée entre, il est décidé à quitter Carthage, malgré le désespoir de Didon. Il tremble à l'idée des suprêmes adieux ! — V : Au même moment, il s'entend appeler par des voix invisibles, puis apparaissent successivement Priam, Chorèbe, Hector et Cassandre, qui tous lui répètent : Il faut partir, vaincre et fonder ton empire ! — VI : Énée cède aux ordres de ces spectres inexorables et, passant rapidement devant les tentes, donne les ordres de départ. L'alerte est dans le camp ; tous se précipitent vers les vaisseaux qui bientôt commencent à se mettre en mouvement. — VII : Didon surprend Énée dans sa fuite. Elle le supplie de retarder son départ ; mais ni ses supplications, ni sa colère ne parviennent à fléchir Enée... Enée a résisté aux prières de Didon, il monte sur un vaisseau et la flotte quitte le port aux cris de : Italie ! Italie ! — VIII : Didon espère qu'Enée a cédé à ses désirs et a retardé son départ. Elle charge Anna et Narbal d'aller le trouver et d'essayer de le retenir, ne fût-ce que quelques jours seulement. — IX : Iopas vient annoncer à la reine le départ définitif des Troyens. Didon veut qu'on les poursuive et qu'on brûle leurs vaisseaux. Mais, sentant l'impuissance de sa fureur, elle se résigne et se décide à mourir. Elle donne l'ordre d'élever un bûcher. — X : Restée seule, la reine se livre au plus violent désespoir ; décidée à mourir, elle adresse ses derniers adieux à sa cité florissante, à sa sœur et à son peuple. — XI : Les prêtres de Pluton viennent processionnellement se grouper autour de deux autels où brillent des flammes verdâtres. Didon est couverte d'un voile et couronnée de feuillage. — XII : Elle monte rapidement les degrés du bûcher, saisit l'épée d'Enée et prophétise l'avenir de son peuple, la destruction de Carthage, la naissance d'Annibal, qui sera son vengeur ; puis

elle se frappe. — Scène dernière : on voit dans une gloire le capitole romain au fronton duquel brille ce mot : Roma. Didon s'est relevée une dernière fois pour s'écrier : Rome ! Rome immortelle ! Elle retombe et meurt. Pendant que les sons éclatants de la marche troyenne se font entendre, le peuple carthaginois jette sa malédiction et sa haine à Enée et à sa race.

L'Opéra opposa un refus en alléguant l'impossibilité matérielle de représenter un tel ouvrage. Après beaucoup d'hésitations et de marchandages, Carvalho joua, au Théâtre lyrique (4 nov. 1863), l'œuvre amoindrie et mutilée. Les difficultés matérielles étaient considérables. On en jugera par cette note que Berlioz mit sur son manuscrit, au sujet de la symphonie descriptive (*chasse* et *orage*) qui remplit le 3e acte :

Dans le cas où le théâtre ne serait pas assez vaste pour permettre une mise en scène animée et grandiose de cet intermède, si l'on ne pouvait obtenir des choristes femmes de parcourir la scène les cheveux épars, et des choristes hommes costumés en Faunes et en Satyres de se livrer à de grotesques gambades en criant *Italie* ; — si les pompiers avaient peur du feu, les machinistes peur de l'eau, le directeur peur de tout, on devrait supprimer entièrement cette symphonie. Il faut d'ailleurs, pour la bien exécuter, un puissant orchestre qui se trouve rarement dans les théâtres (cité par Ad. Boschot, dans *Le Crépuscule d'un romantique*).

Tous les musiciens de Paris connaissaient et admiraient déjà, pour les avoir entendus dans des réunions intimes, la *marche*, le *septuor*, le duo d'Enée et de Didon, où Berlioz, s'inspirant de Gluck, de Spontini, et d'un modèle latin qui vaut bien le poème des *Nibelungen*, avait cherché, avec une sincérité passionnée, la beauté pure de la forme. Le succès, au début, fut assez vif ; il déclina bientôt ; la 21e et dernière représentation eut lieu le 20 décembre 1863.

Les *Troyens* devaient d'abord former un poème unique, et furent gravés sous cette forme, dont quelques exemplaires sont encore conservés aujourd'hui. Berlioz dut se résigner à des coupures énormes : à l'acte III, celle de la 3e scène, et de tout le 2e tableau ; à l'acte IV, celles des scènes 1 et 4 ; à l'acte V, celles des scènes 3 et 7. L'œuvre fut ensuite divisée en deux parties : *La prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*, qui parurent en deux volumes. Pour cela, une déformation inverse fut nécessaire : il fallut allonger au lieu de couper. Lorsque *Les Troyens à Carthage*, opéra numéro 2, furent joués au

Théatre lyrique (4 novembre 1863), Berlioz les fit précéder d'un prologue où, substituant les usages de la symphonie à programme à ceux du drame lyrique, il introduisait un rhapsode qui, la lyre en main, rappelait en strophes libres, coupées par quelques notes de harpe, les événements exposés dans l'opéra n° 1 ; un rappel de la marche troyenne et une toile de fond représentant Troie en flammes complétaient cette introduction. Pour le volume I, les planches du premier tirage furent utilisées et bénéficièrent de la non représentation au théâtre : aucune mutilation ne leur fut infligée. Il n'en est pas de même pour la seconde partie, représentée en novembre 1863. Les divers tirages de la partition pour piano, imitant les remaniements qu'on se permettait sans cesse au cours des représentations, sont en désaccord les uns avec les autres. Quant à la partition d'orchestre, elle ne fut publiée qu'une quinzaine d'années après la mort du compositeur, à la suite d'un procès qui obligea l'éditeur à remplir d'anciens engagements. Elle était tellement inexacte, qu'à la suite de réclamations venues de tous côtés, elle dut être refaite. On finit par publier une édition pour piano, comprenant les deux parties réunies, sans coupures, conforme au manuscrit autographe légué au Conservatoire, dont Berlioz était bibliothécaire. Choudens avait acheté la partition 15 000 francs, et, selon l'usage des éditeurs, en avait fait des extraits pour la vente courante. Berlioz parle ainsi de lui : « Je suis sur son étal, comme le corps d'un veau sur l'étal des bouchers !... On me débite par tranches ;... on peut même en acheter pour deux sous, comme du mou pour régaler les chats des portières !... Ah ! le commerce et l'art s'exècrent terriblement ! »

Les *Troyens* doivent être considérés non comme un opéra fabriqué en vue du succès sur un livret d'heureuse rencontre, mais comme une œuvre de sincérité profonde et d'enthousiasme inspiré. Berlioz admirait la beauté plastique des vers de Virgile autant que la poésie de Shakespeare; et il avait foi dans la grandeur du monument qu'il avait élevé d'après le modèle latin DIVO VIRGILIO, au *divin Virgile*, lit-on en tête de sa grande partition pour orchestre. Il avait voulu lire son poème à l'impératrice Eugénie : et on a conservé de lui un projet de lettre où il demande à Napoléon III, pris pour arbitre suprême, de lui accorder la même faveur. Désespérant de voir jouer la première partie de ses *Troyens*, il écrivait, dans ses Mémoires, ces lignes qui sont citées sur la première page d'une édition réduite pour piano : « O ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner ! Je ne t'entendrai jamais ! » On ne saurait trop déplorer qu'une œuvre aussi grandiose, aussi *vécue*, en imagination, que la *Fantastique*,

n'ait été, pour le compositeur, qu'une occasion nouvelle de se voir méconnu et de souffrir. Il faut reconnaître que ce ne fut pas entièrement la faute des contemporains. L'art du théâtre exige une science de la composition tout autre que la symphonie à programme. Berlioz avait transporté à la scène, avec l'éclat de ses épisodes et la variété de ses contrastes, une épopée magnifique, mais en lui donnant trop d'ampleur pour une représentation unique, pas assez pour deux, et en prenant mal ses mesures; il lui manquait ce romantisme à froid, cette méthode réfléchie et obstinée qu'eut son successeur R. Wagner et qui, au début d'une entreprise, permettent au musicien de dire, comme le héros de Racine,

Je sais tous les chemins par où je dois passer.

Dans la première partie de l'œuvre, Cassandre est au premier plan; dans la seconde, c'est Didon qui devient protagoniste. L'unité n'est marquée que par l'appel de Mercure : *Italie! Italie!*

Les *Troyens* peuvent cependant et doivent être opposés à la *Tétralogie*. Musicalement, ils ne sont pas toujours au même niveau; mais avec des beautés de premier ordre, ils ont des qualités propres qui nous touchent profondément : c'est une œuvre claire, humaine, un opéra où l'on chante, malgré l'emploi du vrai style dramatique; le pathétique de l'action n'est pas surchargé de mythes et de symboles compliqués. C'est l'opéra national des peuples latins.

« J'avoue avoir, moi aussi, ressenti à l'audition des *Troyens* des impressions violentes de certains morceaux bien exécutés. L'air d'Enée : « *Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux* » et surtout le monologue de Didon :

Je vais mourir,
Dans ma douleur immense submergée,

me bouleversaient. Mme Charton disait grandement et d'une façon si dramatique le passage :

Enée, Enée!
Oh! mon âme te suit!

et ses cris de désespoir, sans paroles, en se frappant la poitrine et s'arrachant les cheveux, comme l'indique Virgile.

« Il est singulier qu'aucun des critiques aboyants ne m'ait reproché d'avoir osé écrire cet effet vocal; il est pourtant, je le crois, digne de leur colère. Dans tout ce que j'ai produit de musique douloureusement passionnée, je ne connais de comparable à ces accents de Didon, dans cette scène et dans l'air suivant, que ceux de Cassandre dans quelques parties de la *Prise de Troie* qu'on n'a encore représentée nulle part... » (Berlioz.)

Berlioz avait déjà commencé le plan des *Troyens* lorsque, au milieu de ses tribulations coutumières, il fut élu membre de l'Institut (21 juin 1856, après 3 tours de scrutin : au premier tour, Gounod avait obtenu 3 voix, Niedermeyer 5, Panseron 7). Il écrivit à son oncle Marmion : « J'étais assis sur une bayonnette; me voilà dans un fauteuil. »

La dernière page du manuscrit des *Troyens* porte la date du 28 mars 1858; celle du manuscrit de *Béatrice et Bénédict* est datée du 15 février 1862. Dans ce dernier ouvrage en 2 actes, dont Berlioz écrivit les paroles d'après la comédie de Shakespeare *Beaucoup de bruit pour rien*, apparaît un musicien d'imagination apaisée, de sensibilité pénétrante et de netteté classique pour la composition, mais encore ami de la singularité, voire de la parodie, et voulant, comme le grand romantique anglais, associer le bouffon à la poésie sérieuse. Au début du premier acte, un chœur chante :

Le Maure est en fuite, victoire!
Don Pedro s'est couvert de gloire;
A ces braves, honneur!
Vive la Sicile!
Que les monts et la plaine, et la cour et la ville,
Répètent le nom du vainqueur!

« Assez! Assez! s'écrie Béatrice en interrompant; aurez-vous bientôt fini de nous chanter *gloire* et *victoire*, *guerriers* et *lauriers*? Quelles rimes! Voilà les suites de la guerre!

— Ne l'écoutez pas, mes amis, interrompt à son tour Héro; continuez! je suis heureuse, moi, de vous entendre et de partager votre joie. »

Cet opéra fut joué deux fois à Bade (9 et 13 août 1862), pour l'inauguration du nouveau théâtre, sous la direction de l'auteur, et eut un assez vif succès. On applaudit particulièrement le célèbre duo-nocturne du 1er acte, rappelant la manière de Gluck, d'expression et de poésie fort agréables, mais que l'abus des consonances dans les deux

voix fait dégénérer parfois en ronnronage un peu fade. Berlioz, aigri et vieilli, parlait alors du duo qui chantait constamment à son oreille : celui de l'isolement et de l'ennui. Les dernières années de sa vie furent, de toute façon, une sorte de martyre. Il mourut le 8 mars 1869.

Avant de conclure, nous devons dire un mot de son œuvre littéraire.

Berlioz était un écrivain de très grand talent, coloré, personnel, plein d'humour et habile à lancer le trait, mordant pour ses ennemis et très souvent pour lui-même, ironique à la façon de Heine. En tête de cette partie de son œuvre, règne le *Traité d'instrumentation*, qui malgré quelques affirmations paradoxales et certaines bizarreries, a une très haute valeur. « C'est grâce à lui, a écrit C. Saint-Saëns, que toute ma génération s'est formée, et j'ose dire qu'elle a été bien formée. Il avait cette qualité inestimable d'enflammer l'imagination, de faire aimer l'art qu'il enseignait. Ce qu'il n'apprenait pas, il vous donnait la soif de l'apprendre ; et l'on ne sait bien que ce qu'on a appris soi-même. »

Au-dessous se placent (avec les livrets et fragments de livrets) : *Le voyage musical en Allemagne et en Italie, études sur Beethoven, Gluck et Weber, Mélanges et Nouvelles* (Paris, 1844, 2 vol. in-8°) ; *Les Instruments de musique* (dans le tome III, 2e partie des *Travaux de la Commission française sur l'Industrie*, à propos de l'Exposition universelle de 1851, Paris, 1855, in-8°); les *Soirées de l'orchestre* (in-18 de 429 p., Paris, Michel Lévy, 1852; 2e éd. en 1854, 3e en 1878); *Les grotesques de la musique* (in-18 de 308 p., Librairie nouvelle, 1859). Dans *A travers chants* (1863) on trouve, entre autres pages brillantes, une analyse des 9 symphonies de Beethoven qui est un chef-d'œuvre de critique d'art. Les publications posthumes comprennent les *Mémoires* (1870, rééd. en 1878 et 1881, 2 vol.) et les divers recueils de Lettres.

Berlioz a écrit dans divers journaux. Il s'est plaint maintes fois de cette besogne qu'il jugeait « misérable », mais nécessaire comme gagne-pain. On a réuni en volume quelques-uns des feuilletons qu'il écrivit aux *Débats*, de 1835 à 1863 (*Les musiciens et les musiques, par H. Berlioz, avec introduction d'A. Hallays*, 1903). Berlioz y donne

son opinion sur Mozart, Cherubini, Auber, Lesueur, Meyerbeer, Herold, Donizetti, Halévy, Bellini, Adam, Glinka, Félicien David, A. Thomas, Gounod, Littolff, Offenbach, Bizet, et presque toujours cette opinion est favorable. Il est vrai que dans une lettre à Ferrand (*mai 1834*) il se déclare « tué de travail et d'ennui, obligé de *gribouiller à tant la colonne pour ces gredins de journaux* »; il traite ses articles de « balivernes » (*lettre à Adèle, 31 juillet 1834*). Il écrit à sa sœur Nanci : « Je vais avoir à dire passablement de bêtises *indulgentes* pour une *énorme niaiserie* musicale appelée *Stradella* (opéra en 5 actes de Niedermeyer) dont j'ai vu la répétition hier soir, à l'Opéra. Mille convenances m'y obligent.... Mais je te préviens de ne rien croire de ce que je dirai de la musique, car, depuis quinze ans que j'en entends, je n'ai encore rien rencontré d'aussi *tranquillement plat* » (*lettre du 27 février 1837*). Il écrit ailleurs :

« La violence que je me fais pour louer certains ouvrages est telle, que la vérité suinte à travers mes lignes, comme dans les efforts extraordinaires de la presse hydraulique l'eau suinte à travers le fer de l'instrument. » Ayant à parler de *La Juive*, et obligé par les circonstances d'atténuer sa critique, il disait ironiquement : « En ce moment, Halévy, Scribe et Saint-Georges dorment du sommeil réparateur des femmes en couches, et me voilà avec leur enfant sur les bras, obligé de cajoler sa nourrice pour qu'elle lui donne le sein, de le laver, de le bichonner, de dire à tout le monde : Comme il est joli ! comme il ressemble à son père ! de tirer son horoscope et de lui prédire une longue vie » (*Les soirées de l'orchestre*, XVIII).

Berlioz a fait bien souvent sa profession de foi. Quelques documents ont un intérêt particulier. Le premier est la lettre qu'il écrivit à un publiciste, C. Lohe, sur la demande de ce dernier, en 1852, au moment où on venait de jouer, à Weimar, *Benvenuto Cellini* et *Roméo et Juliette*. Voici le principal passage de cette lettre (qui fut publiée dans les *Fliegende Blätter f. Musik*) :

« ... Comme musicien, il me sera, je l'espère, beaucoup pardonné, parce que j'ai beaucoup aimé. Comme critique, j'ai été, je suis et serai cruellement puni, parce que j'ai eu, j'ai et j'aurai toute ma vie des haines cruelles et d'incommensurables mépris. C'est juste. Mais ces amours, ces haines, ces mépris, sont sans doute aussi les vôtres; qu'ai-je besoin de vous en signaler les objets? La musique est le plus puissant, le plus vivant de tous les arts. Elle devrait aussi en être *le plus libre;* elle ne l'est pourtant pas encore. De là nos douleurs d'artistes, nos obscurs dévouements, nos lassitudes, nos désespoirs, nos aspirations à la mort. La musique moderne, la Musique (je ne parle pas de la courtisane de ce nom qu'on rencontre partout), sous quelques rapports, c'est l'Andromède antique, divinement belle et nue, dont les regards de flamme se décomposent en rayons multi-

colores en passant au travers du prisme de ses pleurs. Enchaînée sur un roc au bord de la mer immerse dont les flots viennent battre sans cesse et couvrir de limon ses beaux pieds, elle attend le Persée vainqueur qui doit briser sa chaîne et mettre en pièces la chimère appelée Routine, dont la gueule la menace en lançant des tourbillons de fumée empestée. Pourtant, je le crois, le monstre se fait vieux, ses mouvements n'ont plus leur énergie première, ses dents sont en débris, ses ongles émoussés, ses lourdes pattes glissent... Et quand la bête sera morte de sa belle mort, que restera-t-il à faire à l'amant dévoué de la sublime captive, sinon de rompre ses liens, et l'emporter éperdue à travers les flots?... »

Le monstre affreux et déjà décomposé que Berlioz décrit ici sous le nom de Routine, c'est la musique de Cherubini, de Rossini, d'Auber, d'Hérold, d'Adam, de toute l'école de Boïeldieu. Cette lettre sincère n'est pas exempte de rhétorique, d'apprêt, et même de bel esprit. La métaphore y est conduite avec une virtuosité particulière. Le trait essentiel, c'est que Berlioz revendique la « liberté » du compositeur; mot à rapprocher de celui de V. Hugo disant que « le romantisme n'est, en somme, que la *liberté dans l'art* ». Ces doléances sur les servitudes étroites que la tradition impose à Andromède n'étaient pas très justifiées. Beethoven et Bach — de l'aveu même de Berlioz dans d'autres opuscules — n'ont-ils pas fait tout ce qu'ils ont voulu? Cette lettre nous fait voir enfin un homme dont l'imagination grossit toutes choses, qui est dupe de cette imagination et en tire constamment des motifs de souffrance par suite d'une disproportion inévitable entre les rêves dont il est obsédé et la réalité. Berlioz s'est rendu lui-même malheureux, cela est évident; il a méconnu l'antique précepte de Pythagore : *ne ronge point ton cœur!* De plus, on dirait qu'il tient à ce mal intérieur qu'il renouvelle à tout instant — même en plein succès — comme à un privilège, un signe d'élection qui s'accorde avec sa fierté et le distingue de la tourbe des Philistins. Il se blesse de sa propre main, et ne répugne pas à montrer, avec un sourire satanique, ses cicatrices. Il a souffert, et il proclame qu'il souffrira encore...

Malgré son amour de la liberté, Berlioz était trop français et trop artiste pour ne pas se rapprocher des classiques au moins sur un point. Au moment où il tra-

vaille à ses *Troyens*, et sans doute sous l'influence d'une dernière lecture de Virgile, il écrit à la princesse Caroline (12 août 1856) une belle lettre où, en proclamant la nécessité du *style*, il va presque, semble-t-il, jusqu'à reconnaître la supériorité de la musique pure sur la musique avec livret; au moins déclare-t-il, que, même quand il y a des paroles, la musique ne saurait être reléguée au second rang :

« Ce qu'il y a d'immensément difficile là-dedans, c'est de trouver la forme musicale, cette forme sans laquelle la musique n'existe pas et n'est que l'esclave humiliée de la parole. C'est là le crime de Wagner : il veut la détrôner et la réduire à des *accents expressifs* en exagérant le système de Gluck (qui fort heureusement n'a pas réussi lui-même à suivre la théorie impie). Je suis pour la musique appelée par vous-même *libre*. Oui, libre et fière, souveraine et conquérante, je veux qu'elle prenne tout, qu'il n'y ait plus pour elle ni Alpes ni Pyrénées ; mais pour ses conquêtes, il faut qu'elle combatte en personne et non par ses lieutenants. Je veux bien qu'elle ait, s'il se peut, de bons vers rangés en bataille ; mais il faut qu'elle aille elle-même au feu comme Napoléon, qu'elle marche au premier rang de la phalange comme Alexandre. Elle est si puissante qu'elle vaincrait seule en certains cas, et qu'elle a eu mille fois le droit de dire comme Médée : « Moi ! c'est assez ». Trouver le moyen d'être *expressif*, *vrai*, sans cesser d'être musicien, et donner tout au contraire des moyens d'action nouveaux à la musique, voilà le grand problème. » — Ces déclarations sont d'une rare justesse. En parlant des livrets qu'il écrit et qu'il appelle « une poésie d'amateur », Berlioz dit à la même : « Je ne suis qu'un maraudeur : je viens de fourrager dans le jardin de deux génies, Shakespeare et Virgile, j'y ai fauché une gerbe de fleurs pour en faire une couche à la musique, où Dieu veuille qu'elle ne périsse pas, asphyxiée par les parfums ! »

Enfin, dans une page célèbre d'*A travers chants*, tout en insistant sur ce principe de la *liberté* qui lui tient au cœur comme un dogme intangible, Berlioz oppose de graves réserves à l'école wagnérienne :

« Si l'école de l'avenir vient nous dire : il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles ; on est las de la mélodie ; on est las des dessins mélodiques ; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se développe régulièrement ; on est rassasié des harmonies consonantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art ; il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation ; il faut mépriser l'oreille, cette guenille, la brutaliser pour la dompter, la musique n'ayant pas pour objet de lui être agréable ;...

il ne faut accorder aucune estime à l'art du chant, ne songer ni à sa nature ni à ses exigences... Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer; je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais. Je lève la main, et je le jure : *non credo.* »

Berlioz est un grand mélodiste; pas à la façon de Mendelssohn ou de Gounod, mais de Gluck, de Beethoven en ses sonates et ses quatuors; dans les plus belles pages qu'il a écrites triomphent le rythme, le chant très large, le culte de la forme enveloppante et caressante. Il aime les suites de tierces et de sixtes qui attendrissent l'expression du style; il aime les sourdines aux cordes, les sonorités de lointain qui estompent la ligne du dessin instrumental. Il importe de noter dans son œuvre le nombre assez grand de marches, de danses, de morceaux de genre nettement rythmés. Les services qu'il a rendus à l'art musical peuvent être ainsi résumés : il a créé le poème symphonique, ou symphonie à programme, tel que Liszt, Saint-Saëns et leurs successeurs devaient l'illustrer. Avant lui sans doute, soit dans les symphonies sacrées et les oratorios, soit dans des compositions pour un seul instrument, la musique avait montré qu'elle était capable de peindre en réalisant des idées précises à l'aide d'un système d'images; mais c'était, le plus souvent, un jeu d'esprit ou d'application technique qui cherchait à s'adapter à des textes religieux. Berlioz y met une fougue de passion et d'imagination, une tendresse, une intensité de conviction, une indépendance, une personnalité en un mot, qui donnent à ses œuvres un intérêt unique. Il a un sentiment profond de la nature; il s'identifie par l'enthousiasme avec les sujets qu'il traite. Entre ses poèmes symphoniques et ce qu'on avait écrit d'approchant dans le passé, il y a la même différence qu'entre les vers de l'abbé Delille et ceux d'un Byron ou d'un Lamartine. Il a fait pénétrer dans l'art, comme Beethoven, un courant de large et profonde poésie. Par là, il reste supérieur à la plupart de ceux qui, dans la suite, ont cultivé le genre descriptif, mais ne l'ont pas dépassé dans l'art de peindre avec les couleurs de l'orchestre.

En bon romantique, il a proclamé l'indépendance de la

composition; dans le détail, il l'a affranchie de certaines traditions fâcheuses (comme les finales en fortissimo, après une note retentissante, « à l'instar des locomotives qui entrent en gare »; Berlioz aime à finir en douceur, *pianissimo*). A la suite de Weber, il a créé l'orchestre moderne avec sa tendance aux grands *effets de masse*. Berlioz rêvait toujours d'exécutions colossales. « Donnez-moi *des* orchestres! » c'est un de ses cris, un vœu qu'il aimait à lancer dans l'impatience fébrile de son lyrisme. Il aspirait à une grandeur démesurée dans les moyens d'exécution comme dans la nature du sujet traité. Cette tendance caractéristique de la musique au XIXe siècle a été suivie par un certain nombre de compositeurs (en Allemagne Wagner, Mahler, R. Strauss dont il est, à ce point de vue encore, le précurseur). — Il y a un grand artiste qui, avec sa chevelure en crinière de lion posée sur un corps malingre, pourrait être placé, dans un rapprochement d'apothéose, à côté de notre musicien : c'est Eugène Delacroix. Élève, comme lui, d'un classique raffiné (Guérin est de la famille artistique des Lesueur), Delacroix fit d'abord, comme Berlioz, une guerre sans merci au poncif académique, adora Gœthe et Shakespeare en même temps que les Anciens et fut mordu par les envieux. Selon une fine remarque de Ch. Blanc, Delacroix semblait « inventer son dessin pour sa couleur » (en réalité son dessin était celui du mouvement); la remarque pourrait s'appliquer à Berlioz : la pensée musicale se présentait souvent à lui sous forme de coloris instrumental, non avec la sécheresse d'une ligne mélodique; et ici, le dessin du mouvement a pour équivalent la forme toute pénétrée d'une passion tendre ou fébrile, la vie de l'âme étant plus mobile encore que la vie des choses visibles. Des scènes comme les *Pèlerins chantant la prière du soir*, la *Course à l'abîme*, la *Scène aux champs*, la *Fête chez Capulet*, le Septuor des *Troyens*... sont des peintures sonores où des combinaisons de timbres et de rythmes, analogues à celles des tons sur la palette, produisent des effets étonnants.

Il y a un autre héros du romantisme qu'on aimerait à placer à côté de Berlioz : c'est Byron. Par cet individualisme exaspéré qui n'a jamais peint que soi sous des

noms différents (*Manfred*, *Harold*, etc.), Byron est aussi berliozien que Berlioz est byronesque, avec cette réserve pourtant que s'il y a chez tous deux même fougue, même flamme, même aspiration inquiète vers d'impossibles buts, il y a chez le musicien plus de tendresse profonde que chez le poète. Remarquons aussi que le romantisme littéraire a plus vieilli que le romantisme musical.

Cet astre de première grandeur a un satellite.

Si le titre de créateur de la grande symphonie à programme et des hardiesses de l'orchestre moderne revient à Berlioz, dont les ouvrages sont la source de tout le romantisme musical du XIX[e] siècle, il est un second compositeur qui, après lui (et avec autant d'éclat que lui, si l'on accepte le jugement des contemporains), mérite de participer à cet honneur : c'est le Français Félicien David, né à Cadenet, dans le département de Vaucluse, le 13 avril 1810. Son *Désert* fut exécuté publiquement en 1844. Liszt n'a commencé à écrire des poèmes symphoniques qu'à Weimar où il s'est installé en 1848.

« Berlioz et David sont, parmi les compositeurs contemporains, ceux qui font le mieux parler l'orchestre », écrivait Clément dans son *Dictionnaire lyrique*. Félicien David est une figure originale, un caractère qui commande l'estime, un musicien inégal dont l'œuvre maîtresse fut acclamée, en son temps, comme une éblouissante nouveauté. Il est arrivé au romantisme par de tout autres voies que Berlioz. Il est le premier représentant de l'exotisme musical dans la grande composition. C'est un orientaliste ; il dut cette tendance de son talent aux circonstances de sa vie. Orphelin de très bonne heure, il vint à Paris en 1830 avec une maigre pension (50 fr. par mois) servie par un oncle, et fut admis par Cherubini au Conservatoire. Il y suivit peu de temps les leçons de Fétis, de Benoist et de Reber. L'événement capital de sa destinée fut son entrée dans le Saint-Simonisme qui, après la mort du fondateur, était devenu une religion, un culte organisé de la fraternité prétendant régénérer la famille et toute la vie sociale. Séduit par la doctrine et l'exemple d'Enfantin, dit « le Père », il pouvait

trouver comme musicien, dans cette foi laïque et humanitaire, une source d'inspiration excellente. Nul n'eût été plus qualifié qu'un saint-simonien pour écrire cette *Symphonie domestique* dont un Allemand, devait faire, beaucoup plus tard, une œuvre si lourde! L'occasion était propice pour réaliser le programme d'art fraternel, social, humain, tracé par la Révolution. D'ailleurs, chez un artiste, peu importent les dogmes; ce qui compte seulement, c'est la sincérité et surtout l'intensité de la croyance. Malheureusement, David ne remplit pas, comme compositeur, tout son mérite de néophyte. Le seul monument, vite oublié, de ses idées nouvelles, fut cette publication : *Ménilmontant, chant religieux, par Félicien David, apôtre; paroles de Bergier, ouvrier carreleur.* La condamnation des principaux chefs du saint-simonisme et la fermeture de la maison-temple de Ménilmontant étaient de nature à pousser énergiquement dans la même voie et à exalter le talent de David; elles lui inspirèrent bien un chœur « sur la prison du Père (Enfantin) », mais, en réalité lui donnèrent une direction différente. Les « apôtres » transportèrent leur propagande à l'étranger. Félicien David visita Constantinople, les îles de l'Archipel, l'Egypte. La peste arrêta son voyage; il revint à Paris en 1835, avec un rêve d'Asie incomplet, mais des impressions suffisantes pour que désormais sa sensibilité et son imagination fussent conquises par l'exotisme. Il publia (1835) un recueil de *Mélodies orientales* pour piano. Ce recueil ne fut pas apprécié comme il le méritait. David se retira alors à la campagne, dans la maison qu'un ami lui avait offerte, et écrivit dans la solitude divers ouvrages de musique de chambre qui n'eurent pas un meilleur succès : *Les Quatre saisons*, suite de 24 pièces brèves pour quatuor à cordes, deux compositions pour 9 instruments à vent, et 2 symphonies. Sa situation d'isolé, d'artiste encore ignoré mais ayant conscience de sa valeur et supportant avec fierté le rude apprentissage de la vie, fit alors de lui, malgré sa nature pensive et mystique, une sorte de Berlioz à ses débuts, moins amer et moins révolté. Il écrit à son ami Sylvain Saint-Etienne, dans une lettre citée par M. Brancourt, ces lignes qui font honneur à son caractère :

« S'il fallait juger du mérite de mes premières compositions par le succès qu'elles ont obtenu, j'aurais de tristes compliments à me faire. J'en ai pris mon parti. Maintenant, je travaille pour mon plaisir, parce que c'est chez moi un besoin, une jouissance. Dieu fera connaître mes œuvres quand il le voudra. Mais pour cela, je ne m'abaisserai pas à mendier des protections auprès de gens qui ne me valent pas. Ai-je raison d'être fier?... Tu me parles de la gloire qui doit être le but constant de mes travaux, de la postérité qui me jugera mieux un jour; mais, mon cher ami, qu'importe la postérité, si je meurs même pendant ma vie? La gloire après la mort n'est qu'un vain mot... Ainsi, me voilà tout à fait dans l'ombre; je ne suis pas fait pour l'intrigue; encore moins pour la musique de convention, celle qu'il faut livrer au public pour se faire bien venir de lui. Chaque auteur a son genre; le mien, je le sens bien, est trop sévère, trop religieux pour le public. »

C'est du Berlioz moins violent, plus résigné. *Le Désert* récompensa cette philosophie hautaine en faisant connaître à Félicien David, âgé de trente-quatre ans, les joies du triomphe. Cette Ode-symphonie le mit au même rang que l'auteur de *Lélio*; elle sembla révéler aux contemporains une puissance nouvelle de la musique. Voici comment un écrivain réputé par son goût raffiné de la couleur locale et des images rares parle de la première exécution à la salle Ventadour :

« La salle, dit Théophile Gautier, était radieuse, étincelante, étoilée d'yeux et de diamants, fleurie de bouquets monstres et de frais visages... Et comme pour servir de garant à l'authenticité de la couleur locale de l'œuvre du jeune compositeur, voici qu'il arrive tout exprès du désert une bande de chefs arabes qui s'accoudent au balcon, manœuvrant avec une gaucherie tout enfantine les énormes lorgnettes dont leur a fait présent le gouvernement français. L'entrée de ces honnêtes Africains a fait dans la salle une sensation impossible à décrire... Le public est entré franchement en communication avec l'auteur à partir de la singulière mélodie du Chibouck, accompagnée de triangles et de tambours, et l'enthousiasme a été au comble pendant toute la durée de la symphonie orientale, dont, chose inouïe, les exécutants ont été obligés de répéter presque entièrement la seconde et la troisième parties. La *Fantasia arabe*, la *Danse des almées* ont soulevé toute la salle, qui les eût volontiers fait jouer cinq ou six fois de suite, ne pouvant se rassasier de les entendre. L'*Hymne à la Nuit* est une des plus admirables mélodies qu'il soit donné à l'oreille humaine d'entendre; et à l'heure qu'il est, tout Paris est plein de gens qui s'en vont murmurant d'une voix plus ou moins fausse, chacun selon ses moyens, le chant obsesseur :

Mon bien-aimé d'amour s'enivre.

« La voix énigmatique de M. Béfort, qui donne à pleine poitrine des notes déjà difficiles pour un homme en voix de fausset, prête un charme étrange à ce soupir éthéré. L'instant le plus curieux du concert a été sans contredit la *Prière du muezzin*, dont les paroles mêmes sont arabes. Tous les yeux se sont tournés aussitôt vers les beaux fantômes blancs, qui, jusqu'alors, n'avaient pas donné signe de vie. — Aux premiers mots : *El salam alek! Aleikoum el salam!* ils dressèrent l'oreille, comme un cheval de guerre au cri du clairon, et leurs faces brunes s'épanouirent. Ils suivaient le chant à demi-voix, et, la prière du muezzin terminée, ils applaudirent avec des signes de satisfaction si évidente, que l'on fit recommencer M. Béfort exprès pour eux. » (Cité par O. Foulque, *Histoire du théatre Ventadour, 1829-1879*, p. 98-99.)

Le Désert de Félicien David, acclamé à son apparition, est une œuvre très méritoire, dont les défauts sont visibles, non parce que le goût a changé, mais pour des raisons indépendantes de la mode. Le compositeur et son librettiste (Auguste Colin) ont conçu un désert selon l'imagination précieuse et fade des romanciers d'autrefois, un désert « que le soleil remplit de lumière *et d'amour* », et où chaque grain de sable « chante un hymne ». L'admirable pièce de Borodine, où est exprimée l'infinie tristesse de la solitude des *Steppes*, nous permettrait aujourd'hui d'opposer la vérité à la convention. Les chœurs du *Désert* ont une allure orphéonique et une naïveté poncive qui désarme. La fameuse marche de la caravane, qui a le tort de faire songer à la prière des pèlerins dans *Harold*, est assez banale; la description du lever du soleil est écourtée et sans caractère. La chanson du muezzin a une jolie couleur orientale. L'ensemble est loin d'avoir l'originalité des œuvres de Berlioz, mais ne manque ni de puissance, ni de couleur, d'éclat et de charme.

Félicien David était plus naturellement porté à la rêverie contemplative que doué pour le drame. Cependant, les meilleurs de ses ouvrages postérieurs au *Désert* furent écrits pour le théâtre. Il y en a trois, qui ont disparu du répertoire, mais dont certaines pages brillantes sont encore chantées dans les concerts. Ils se rattachent par leurs sujets à ce goût de l'orientalisme ou de l'exotisme qui règne dans *Le Désert*, et contiennent plus d'une scène qui évoque, assez fâcheusemement pour eux, le souvenir de Meyerbeer. *La*

Perle du Brésil, « drame lyrique », n'est pas sans analogies avec *L'Africaine;* l'action se passe tour à tour en Portugal, en pleine mer, et dans une forêt du Brésil. Les descriptions sont traitées à la manière italienne et classique : fête maritime (acte II), tempête, scène du hamac dans la forêt, chant des oiseaux. Le 3e acte est assez dramatique. On a surtout retenu la ballade *Entendez-vous dans la forêt?* et le chant du Mysoli (*charmant oiseau*..., acte II, n° 33) qui, avec la valse du *Pardon de Ploërmel*, est considéré par les cantatrices comme le morceau le plus brillant et le plus difficile pour la voix. — *Herculanum* eut beaucoup de succès et obtint le prix fondé par Napoléon Ier pour le meilleur ouvrage « composé dans les dix dernières années ». Le rôle d'Hélios fut une des plus belles créations du ténor Roger. D'autres artistes admirables étaient à ses côtés : Obin, dans les rôles de Nicanor et de Satan, Mme Borghi-Mamo dans le rôle d'Olympia, Mme Guaymard-Lauters dans celui de Lélia. Le livret (écrit par Méry et Hadot) de cet opéra, dont l'action se passe sous le règne de Titus, un an après la prise de Jérusalem (en l'an 72 de l'ère chrétienne), offrait une matière grandiose à l'imagination du compositeur : il retrace un conflit pathétique entre le paganisme et le christianisme et se termine par une explosion formidable du Vésuve. Dans la musique, on voudrait plus de richesse et surtout plus d'indépendance, plus de hardiesse de style. La scène la mieux traitée est le duo de Lilia et de Nicanor (II, n° 8), qui rappelle le duo de Raoul et de Valentine dans les *Huguenots*; la réponse de Nicanor à Lilia qui lui montre au ciel « le signe des élus » :

> C'est le douteux rayon de la première étoile
> Qui pour mon regard seul éclaire sa beauté,

est une belle phrase à classer parmi les meilleurs récitatifs; mais on regrette des formules d'accompagnement assez banales (comme dans la chanson du 1er acte, n° 3, *Bois ce vin que l'amour donne*, écrite sur un rythme de polonaise). Le coloris instrumental est parfois très bon; ainsi, dans l'introduction de l'air de l'extase (*Dieu! quel monde nouveau!*...), où des gammes chromatiques et en sourdine du quatuor à cordes s'enlèvent sur des dessins de harpes. Les

ensembles sont très sommaires, les tableaux descriptifs seulement esquissés ; d'une façon générale, c'est l'éloquence italienne qui domine. — *Lalla Roukh* (deux actes sur un livret d'Hippolyte Lucas et Michel Carré), est un conte oriental, traité dans la manière du traditionnel opéra-comique français. La fille d'un sultan des Indes se rend auprès d'un prince qu'elle doit épouser ; au cours du voyage, elle est séduite par les chants d'une sorte d'aède qui l'accompagne : mais elle finit par reconnaître en lui son propre fiancé qui, voulant être aimé pour lui-même, avait pris un déguisement. Avec une pareille donnée, on eût pu écrire une fantaisie d'un exotisme délicieux; qu'on pense à ce qu'un Rimski-Korsakow en aurait tiré! Félicien David est loin d'y avoir mis la même couleur que dans *Le Désert*. On a retenu la cantilène de Noureddin *Ma maîtresse a quitté la tente* (I, n° 4), l'air de Lalla Roukh (*ô Nuit d'amour*, II, 7); on peut encore louer les couplets *Ah! funeste Ambassade!* qui sont un excellent spécimen de style bouffe dans le goût classique.

Félicien David reste l'auteur d'une œuvre brillante, originale (*Le Désert*), et de réelle importance historique; il fut même, en quelque sorte, prisonnier de son succès. Le public est si prompt à mettre un écriteau sur chaque musicien! — « J'attends, disait de lui un confrère à qui on demandait son opinion, qu'il soit descendu de son chameau! » Comme compositeur, David a des lacunes; il est inégal; il semble s'être arrêté, sans avoir donné sa mesure, au début d'une évolution qui pouvait être magnifique et aboutir à un romantisme moins agressif que celui de Berlioz.

« Sa manière est singulière et déconcerte la critique par ses irrégularités. Avait-il réellement, comme on l'a prétendu, fait des études incomplètes? On le dirait, à certaines défaillances qui laissent croire par moments qu'on a sous les yeux de la musique d'amateur; mais comment expliquer alors cette finesse de touche qu'il a montrée tant de fois, cette délicatesse de coloris, cette élégance de plume qui se révèle tout à coup, et ce charme profond qui ne se trouve que dans les maîtres? Ce n'est pas ainsi qu'écrivent les ignorants: on croirait plutôt à des accès de faiblesse physique, à des intermittences maladives. » (Saint-Saëns.) Parlant du *Scherzo* de la symphonie en *mi* bémol, — symphonie un peu en retard sur le mouvement du siècle

et où figure encore l'ophicléide avec la même partie que le 3e trombone, — Berlioz salue un « maître » en Félicien David; Reyer a loué « le charme mélodique de son inspiration », son habileté exceptionnelle dans l'art de manier l'orchestre et de faire chanter les voix » (textes cités par M. René Brancour).

Voici la liste complète de ses œuvres :

I. *Œuvres lyriques et dramatiques; compositions vocales :* Le Désert, ode-symphonie en trois parties, paroles d'Auguste Colin, 1844. — Moïse au Sinaï, oratorio en deux parties, paroles de Sylvain Saint-Etienne, 1846. — Christophe Colomb, *ou la découverte du Nouveau-Monde*, ode-symphonie en quatre parties, paroles de Méry, Chaubet et Sylvain Saint-Etienne, 1846. — L'Eden, mystère en deux parties, paroles de Méry, 1848. — La perle du Brésil, opéra en trois actes, paroles de J. Gabriel et Sylvain Saint-Etienne, 1851. Herculanum, opéra en quatre actes, paroles de Méry et Hadot, 1850. — Lalla Roukh, opéra-comique en deux actes, paroles d'Hippolyte Lucas et Michel Carré, 1862. — Le Saphir, opéra-comique en trois actes, paroles de De Leuven, Michel Carré et Hadot, 1865. — La Captive, opéra en trois actes, paroles de Michel Carré (œuvre posthume). — Ménilmontant, chants religieux, 1833. — La Ruche harmonieuse, 30 chants à quatre voix d'hommes. — Chant du soir, chœur avec accompagnement d'orchestre. — Motets avec accompagnement de piano.

II. *Musique instrumentale :* Quatre symphonies. — *Les Quatre Saisons* (*quintetti* pour instruments à cordes). — 2 *nonetti* pour instruments de cuivre. — 1 quatuor pour instruments à cordes. — Trio pour piano, violon et violoncelle. — *Les Brises d'Orient* et les *Minarets*, recueils de mélodies pour piano: plus un certain nombre de pièces pour piano.

Bibliographie.

Manuscrits de Berlioz : *a*) au Conservatoire : *La Prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*, 3 vol.; *La Damnation de Faust*, 3 vol.; *Roméo et Juliette*, 1 vol.; *b*) à la B. N. : *La Marche des Troyens*, « développée pour le Concert », 1 vol.

Œuvres de Berlioz : grande édition en 17 vol. in-f° par Ch. Malherbe et F. Weingartner (Br. et H.). — Guillaume, président de l'Académie des Beaux-Arts : *Discours* prononcé aux funérailles de Berlioz, le jeudi 11 mars 1869 (Paris, Didot, 1869, in-4°). — Félicien David : *Notice* lue dans la séance de l'Académie des Beaux-Arts du 30 juillet 1870 (*ibid.*). — G. de Massougnes : *Berlioz, son œuvre* (Paris, Dentu, 1870, in-8°). — Léon Degeorge : *Berlioz, sa vie et ses œuvres* (Bruxelles, 1879, in-8°, écrit à l'occasion de la première exécution complète de *La Damnation* en Belgique, 14 avril 1879). — Gounod : Préface aux *Lettres intimes* (Paris, C. Lévy, 1882, in-18). — C. Saint-Saens : *Hector Berlioz* (dans *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d'éd. artistique, s. d.). — Edmond Hippeau : *Berlioz et son temps* (Paris, Ollendorf, 1892, in-18). — Julien Tiersot : *Hector Berlioz et la Société de son temps* (1 vol. in-12, 1903, couronné par l'Académie française), et *Les Années romantiques*, 1819-1842 (recueil de lettres, avec

préface et bibliographie, s. d.). — J.-G. Prod'homme : *Le Cycle Berlioz* (2 vol. in-12, éd. du *Mercure de France*). — Adolphe Boschot : *La Jeunesse d'un Romantique* (couronné par l'Académie des Beaux-Arts), *Un Romantique sous Louis-Philippe* (1908) et *Le Crépuscule d'un Romantique* (3 vol., Plon-Nourrit).

R. Pohl : *Hector Berlioz, Études et souvenirs* (en all., 1884). — Hermann Ritter : *La Symphonie Harold et l'importance artistique de Berlioz* (en all., conférences faites à l'école de musique de Würzbourg, 1887).

René Brancour : *Félicien David* (collection Laurens). — Prod'homme : *Félicien David d'après sa correspondance* (*Mercure musical*, 1907).

CHAPITRE V

FRÉDÉRIC CHOPIN ET LA SOCIÉTÉ DE SON TEMPS

L'École des maîtres pianistes nés dans la dernière partie du XVIIIe siècle ; caractères généraux de leur enseignement et de leurs compositions. — Chopin, d'après sa correspondance. — Ses concerts ; sa vie dans la société aristocratique de Paris et de Londres. — Son œuvre ; beauté et importance de son romantisme. — Field. — Thalberg ; sa virtuosité, ses innovations.

Paris, avons-nous dit dans l'introduction de ce livre, offre un excellent point de vue pour suivre tout le mouvement musical européen ; aussi, dans cette partie de notre travail principalement consacrée à l'art français, pouvons-nous introduire cinq grands artistes, qui, chacun à sa façon, représentent le romantisme : CHOPIN, FIELD, THALBERG, LISZT, PAGANINI. Loin de nous la pensée d'annexer un Chopin à la musique française, comme on a annexé Wieniawski à la musique allemande ; ce serait recommencer le partage de la Pologne ! Mais nous ne pouvons oublier que Paris fut librement choisi comme témoin et juge de son art par le grand musicien polonais.

Il faut d'abord distinguer les pianistes nés dans la dernière partie du XVIIIe siècle, des trois grands virtuoses qui naquirent presque à un an de distance : Chopin en 1809, Fr. Liszt en 1811, Thalberg en 1812. Field, né en 1782, peut être regardé comme formant la transition entre les deux groupes. Nous dirons d'abord quelques mots de ceux qui appartiennent au premier. Ce furent sans doute des compositeurs ; on les a oubliés comme tels. Parler d'eux après avoir parlé des œuvres de Berlioz, c'est descendre des sommets ; mais on aurait une idée très

inexacte d'une époque si on ne s'arrêtait qu'aux chefs-d'œuvre. On ne peut songer à exhumer des œuvres comme les pots-pourris d'opéras de Hyacinthe Jadin (1769-1800), qui fut professeur de piano au Conservatoire en 1795, ou ceux de son successeur (1802) Louis Barth-Pradher (né à Paris en 1781), qui fut accompagnateur à la cour de Louis XVIII et à celle de Charles X. Le « Concerto » en *mi* majeur, intitulé *L'Orage*, du Berlinois Steibelt (1765-1828), artiste de fantasque humeur, qui vint à Paris pour la première fois en 1790, revit encore sous les doigts de quelques amateurs et donne une idée assez pauvre du goût de l'époque. Le mérite réel et sérieux des pianistes de ce premier groupe fut de trouver et de vulgariser d'excellents principes de technique. Ils fixèrent le meilleur usage du *doigter*, que les clavecinistes et les organistes de l'ancien régime ignoraient; ils se préoccupèrent du *phraser*; ils voulurent surtout former l'*agilité* des doigts : pensée toute naturelle, mais qui, plus tard, devait tomber dans l'exagération et l'abus. Fait-on des exercices de langue pour apprendre à parler vite? Le jeu du pianiste est, lui aussi, un langage. Il y a danger à en faire une pure gymnastique. Ces ancêtres respectables donnèrent un enseignement dont on retrouve l'esprit dans des recueils encore utiles. Le premier est Muzio Clementi (1752-1832), qui vint en France en 1784 et dont le *Gradus ad Parnassum* (1817) n'est pas sorti de l'usage; Beethoven l'estimait. Il eut d'illustres élèves, entre autres J. B. Cramer (1771-1858) qui vécut à Paris de 1832 à 1845 et dont la *Grande école du piano-forte* contient (5e partie) 84 *Etudes* réputées. Un autre grand professeur, qui donna des leçons à Liszt, est le Viennois Karl Czerny (1761-1857), auteur de l'*École préparatoire de l'agilité* (*Vorschule der Fingerfertigkeit*), des 40 *Études* (op. 337), de l'*Ecole du virtuose* (op. 365), de l'*École de la main gauche* (op. 399), de l'*École du legato et du staccato* (op. 335). Plus mélodique et plus attentif au phraser fut Henri Bertini le jeune, né à Londres en 1798 (mort aux environs de Grenoble en 1876), dont les *Études* ont conservé leur prix. Le brillant et honorable Moscheles, né à Prague en 1794, ami de Beethoven, rival de Meyerbeer (pour le piano), applaudi à

Paris en 1820, appartient à la même famille de très bons praticiens par ses 24 *Etudes* (op. 70) et ses *Études caractéristiques* (op. 95) universellement connues; mais il aurait droit à être rangé parmi les compositeurs. Il n'a pas écrit moins de 142 ouvrages. On estime encore, en Allemagne, son *Hommage à Hændel*, grand duo pour deux pianos, sa *Sonate mélancolique*, sa *Sonate caractéristique*, ses *Allegri di bravura*.

Quelques noms célèbres de pianistes professeurs et compositeurs doivent être ajoutés à cette liste. Fr. Kalkbrenner, dont le père était répétiteur du chant à l'Opéra de Paris en 1799, fut un pianiste mondain dont les leçons, en 1806, étaient très recherchées. Son grand principe était qu'il faut obtenir l'agilité sans dépense de force. Il voulait les poignets élevés et les doigts presque perpendiculaires aux touches d'ivoire. C'est pour l'application de cette dernière règle que (développant une idée de l'Anglais Logier) il donna, en 1830, sa *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*. Ses *Études* (op. 20, 88, 143) sont encore très utiles. Ce fut aussi un élégant compositeur de salon. Il a cultivé des genres très divers, depuis la Fantaisie, le Caprice, les Variations et la Sonate, jusqu'au Septuor. Le tchèque Joh. Ladislas Dussek (1761-1812) qui, en 1786, joua devant Marie-Antoinette et, en 1808, fut maître de chapelle du prince de Talleyrand, passe pour un des premiers qui aient fait « chanter » le piano. Sa *Consolation*, encore jouée, ne paraît pas contredire cette renommée. Il a écrit un très grand nombre d'ouvrages (80 sonates pour violon, 53 pour piano...), dont une *École du piano* (1796). Moins sentimental et trop peu passionné fut un élève de Mozart, Hummel (né à Presbourg en 1778, mort à Weimar en 1837). Sa *Méthode* (1828) est remarquable pour ce qui concerne le doigter. Comme compositeur, il a laissé sept concertos dont le 3ᵉ, le 4ᵉ et le 6ᵉ sont les plus estimés; ses sonates en *fa* dièze mineur, en *la* bémol (op. 92, à 4 mains), en *ré* majeur (op. 106), ses *Rondos*, ses *Bagatelles*, sont encore en faveur auprès des exécutants de force moyenne. On leur a reproché, non sans raison, de manquer de passion et de chaleur. Ignace Ladurner, né dans le Tyrol en 1766 († 1839), fixé à Paris en 1788, fut longtemps à la mode comme professeur. Ses compositions ont été très incomplètement conservées: il fut le maître d'Auber. Boely (né à Versailles en 1785) fut aussi un de ses élèves; de ses œuvres assez nombreuses (préludes, sonates, caprices, etc...) inspirées de l'ancienne tradition, quelques rares pièces sont reproduites dans les recueils modernes.

De l'époque de ces vieux maîtres jusqu'à nos jours, s'étend une série de compositions pour piano qui encombre l'histoire de la musique en y occupant une énorme place.

Nous avons grand'peine, aujourd'hui, à écouter sérieusement les Fantaisies et les Concertos qui, pendant si longtemps, alimentèrent les programmes des plus célèbres concerts. Les modèles qu'avaient donnés Bach, Mozart, Beethoven, Weber, n'exercèrent pas plus d'influence que les grands polyphonistes du XVI[e] siècle n'en avaient eue sur les Florentins ennemis du contrepoint et créateurs du récitatif. Dans les *Fantaisies* pour piano semble être passée la déplorable facilité de production et le vain étalage de virtuosité des opéras italiens du XVIII[e] siècle. Que de gestes vains, dans l'histoire des pianistes célèbres! Quelle prodigalité de notes et quelle pénurie de pensée! Nous nous sentons beaucoup plus éloignés, esthétiquement, d'un Thalberg, d'un Prudent, voire d'un Liszt, que des clavecinistes du temps de Louis XV, et même de Louis XIV. J'ose dire que nous goûtons ces derniers plus encore que ne faisaient leurs contemporains, car pour comprendre leurs œuvres aimables, finement élégantes, auxquelles le temps semble avoir donné, comme à des objets matériels, une patine précieuse, notre goût moderne, si différent, est moins un obstacle qu'un avantage; il nous fournit le recul nécessaire à un bon point de vue, et nous permet de mieux sentir, par voie de contraste, le charme de ces jolies choses d'ancien régime. Pour la plupart des virtuoses plus récents que nous avons nommés, cette disposition d'esprit est impossible. En nous bornant à observer les variations du goût musical, affirmons que si certaines prouesses de 1840 étaient renouvelées dans les concerts de l'heure présente, elles provoqueraient chez les uns des rires incoercibles et chez les autres des colères exigeant des châtiments renouvelés de l'antique : *I lictor, deliga ad palum!...*

Mais voici que nous nous trouvons en présence d'un homme, et non d'une paire de mains agiles. Le piano ne sera plus un objet de curiosité, mais l'organe d'une pensée très personnelle, l'interprète d'une belle âme de poète; et ici, au lieu de songer à des supplices vengeurs, on évoquerait plutôt l'image attendrie de la Jeunesse offrant une couronne, comme dans la stèle funèbre d'Henri Regnault, à l'artiste trop tôt frappé par la mort.

Chopin quitta de bonne heure la Pologne et fut presque, comme son ami Henri Heine, un Parisien d'adoption ; mais c'est un génie profondément expressif de l'âme polonaise. Son nationalisme fut sans doute accentué par l'éloignement du pays natal. Peut-être aurait-il écrit des musiques inspirées de l'art latin ou germanique s'il avait toujours vécu parmi les siens. Il naquit le 1er mars 1809, près de Varsovie; son père était un Français, originaire de Nancy, qui avait quitté la France en 1787, s'était marié en 1806 avec une Polonaise, Justine Chryzanowska : en 1812, il était professeur de français à l'Ecole d'artillerie et au Gymnase de Varsovie. Frédéric Chopin fit d'abord de solides études secondaires et acquit cette culture générale qui, plus tard, dans les sociétés élégantes qu'il traversa, lui permit d'être apprécié non seulement comme virtuose et poète du piano, mais comme homme du monde. Sa formation musicale, dont on devine la rapidité, formation incomplète d'ailleurs, fut dirigée, pour le clavier, par un admirateur passionné de J. S. Bach, le tchèque Zywny, et, pour la composition, par Joseph Elsner (1769-1854), auteur d'un assez grand nombre d'opéras (19) et d'œuvres d'orchestre aujourd'hui oubliées. A partir de l'âge de douze ans, il ne prit plus de leçons de piano et acheva de s'instruire lui-même. A quinze ans, c'était un être délicat de corps et d'esprit, doux, sensible, réunissant les grâces de l'adolescence à une sorte de gravité précoce. Liszt, qui a écrit sur Chopin des pages quelquefois enthousiastes et d'une admiration mesurée (il l'appelle, p. 203 de son *F. Chopin*, écrit en 1852, un « musicien *remarquable* », ce qui n'est pas assez), cite ces lignes d'un écrivain qui connut beaucoup le grand artiste et qui en fait un portrait qu'on dirait crayonné par Latour : « C'était quelque chose comme ces créatures idéales que la poésie du moyen âge faisait servir à l'ornement des temples chrétiens : un ange beau de visage comme une grande femme triste, pur et svelte de forme comme un jeune dieu de l'Olympe; et, pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, *chaste et passionnée*... Il était extérieurement si affectueux, par suite de sa bonne éducation et de sa grâce naturelle, qu'il avait le don de plaire même à ceux qui ne le connais-

saient pas. Sa ravissante figure prévenait en sa faveur; la faiblesse de sa constitution le rendait intéressant aux yeux des femmes; la culture abondante et facile de son esprit, l'originalité douce et flatteuse de sa conversation lui gagnaient l'attention des hommes éclairés. Quant à ceux d'une trempe moins fine, ils aimaient son exquise politesse... » Physionomie à la fois *chaste et passionnée!* En cette formule se résume l'attrait le plus séducteur et le plus troublant de la jeunesse. Cette expression est celle qu'avaient les yeux de la Malibran, les yeux de Jenny Lind; c'est celle que la Taglioni donnait à toutes ses danses; ce fut celle de la musique de R. Schumann, celle de la musique de Chopin! Les autres qualités indiquées pouvaient faire pressentir un musicien mollement mélodique, un Bellini; il n'en faut retenir qu'une idée : celle de la *distinction* et du charme. Les lignes que nous avons citées donnent la figure de l'homme extérieur. Si nous cherchons les traits essentiels du caractère, nous les trouverons, non moins séduisants, dans l'attitude de Chopin, à Paris, et dans les lettres, heureusement retrouvées, qu'il écrivait de France à sa famille.

Chopin se fit d'abord entendre à Vienne (1829), où, suivant le goût de l'époque, il joua des *Variations sur Don Juan* (op. 2), une Cracovienne (op. 14) et des improvisations diverses, puis à Varsovie, où il produisit deux Concertos (*mi* mineur, op. 11, *fa* mineur, op. 20) et *La Fontaine* (op. 13, sur des airs polonais). Le 1er novembre 1830, quelques semaines avant la révolution qui devait être fatale à la malheureuse Pologne, il quitta son pays — qu'il ne devait plus revoir. Il alla d'abord à Vienne, où il ne retrouva pas son premier succès. A la fin de septembre 1831, il entreprit de se rendre à Londres en *passant par Paris*, comme disait son passeport. Au lieu de « passer » à Paris, il y resta dix-neuf ans! La société aristocratique le reçut à bras ouverts. Il fut comme enserré de liens délicats par l'intimité du prince Czartoryski, de la comtesse Plater, de Mme de Komar, de la princesse de Beauveau, de la belle comtesse Delphine Potocka (qui devait accourir à son lit de mort, et, dit-on, chanter, à ses derniers moments, un psaume de Marcello...). Il donna son premier

concert chez Pleyel. « Nous nous souvenons, dit Liszt, de sa première apparition dans les salons de Pleyel, où les applaudissements les plus redoublés semblaient ne pas suffire à notre enchantement. » Cependant, Chopin ne fut pas, à proprement parler, un virtuose de concert. Il aimait peu se produire en public, et n'était pas fait pour agir sur la foule; il préférait les soirées privées, surtout les réunions intimes qu'il formait chez lui et où il jouait devant un petit cercle d'amis qui s'appelaient Henri Heine, Meyerbeer, Hiller, George Sand, Franchomme, Liszt. Très différent en cela de Beethoven et de Schubert, il aimait beaucoup donner des leçons à des élèves d'élite. En 1834, la *Revue musicale* (5 janvier) semblait égaliser les mérites, lorsqu'elle consacrait un article général à « Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini » pour signaler chez eux une tendance commune à l'*idéalisme dans l'exécution musicale.* A partir de 1835, Chopin resta près de dix ans sans donner de concerts. En 1836, il se lia avec G. Sand, qui eut pour lui un amour plus que maternel. Il travaillait à Paris pendant l'hiver et passait l'été à Nohant chez le grand écrivain. En 1837, il éprouva les premières atteintes du mal qui devait l'emporter. G. Sand fit alors un voyage avec lui à l'île Majorque, où sa nature de poète inspiré connut des jours de ravissement : « Il n'était plus sur la terre, il était dans un Empirée de nuages d'or et de parfums; il semblait noyer son imagination si exquise et si belle dans un monologue avec Dieu même. » C'est durant cette période antérieure au voyage à Londres que Chopin écrivit à sa famille de Pologne des lettres si intéressantes pour qui veut connaître sa vraie nature. On les avait cru perdues lors du pillage (1863) du palais des comtes Zamoyiski, à Varsovie, où habitait la sœur du musicien, Isabelle Barcinska. Elles ont été récemment retrouvées et publiées par M. Karlowicz. Ce ne sont pas les lettres d'un romantique cherchant partout des « effets », comme Liszt, mais celles d'un enfant très affectueux, très *nature*, appliqué à renseigner les siens sur tout ce qui peut les intéresser et à rassurer leur sollicitude. (Ici, Chopin pourrait être rapproché de Schubert écrivant pendant son séjour au *Convict*.)

En voici quelques extraits, qui nous renseignent à la fois sur le mouvement musical à certaines dates, sur le caractère de l'auteur, et sur la société de son temps.

De Nohant, dans une lettre à *ses bien aimés*, écrite quelques semaines après la mort du violoniste Artot (décédé à Ville-d'Avray le 20 juillet 1845) :

« ... Mme Viardot est déjà partie pour le Rhin, où Meyerbeer l'a invitée au nom du roi de Prusse, de même que Liszt, Vieuxtemps, etc. Le roi et la reine [de Prusse] y recevront la reine d'Angleterre qui est déjà partie pour l'Allemagne avec son mari, le prince Albert. Mendelssohn est aussi à Coblentz, occupé des préparatifs musicaux pour son roi, car la reine Victoria sera reçue à Stolzenfels. Liszt veut qu'on lui crie : *es lebe*! (vive Liszt!). On attend aussi des têtes couronnées à Bonn, où on élève un monument à Beethoven. Là, on vend des cigares, *véritables cigares à la Beethoven*, qui sans doute n'a jamais fumé que des pipes de Vienne...

« ... Je suis content de savoir que vous entendrez la Symphonie de David (*Le Désert*). A part quelques chants véritablement arabes, le reste ne vaut que par les effets d'instrumentation... »

De Paris, le 12 décembre 1845 :

« Aujourd'hui, je n'ai donné qu'une leçon, et c'est à Mme Rothschild; j'en ai refusé deux autres, car j'avais autre chose à faire. Mes nouvelles mazurkas ont paru à Berlin, chez Stern:... elles ne sont dédiées à personne. Maintenant, je voudrais terminer une sonate pour violoncelle, une barcarolle, et quelque chose encore que je ne sais comment nommer; mais je doute que j'en aie le temps, parce que déjà commence le tumulte. De toute part, on me demande si je ne donnerai pas de concerts; mais j'en doute. Liszt est arrivé de la province où il a donné des concerts. J'ai trouvé sa carte à la maison. Meyerbeer est également ici. Je devais aller aujourd'hui à une soirée chez Léo (Chopin désigne ici un riche banquier, protecteur des artistes) afin de l'y rencontrer, mais nous allons à l'Opéra, au nouveau ballet, nouveau pour Mme Sand : *Le Diable à quatre*, où l'on voit nos costumes nationaux. »

De Paris, 21 décembre 1845, dans la même lettre :

« J'ai été à l'opéra de Balfe (*L'Étoile de Séville*). Ce n'est pas du tout fameux. On y chante le mieux du monde; cela me faisait même de la peine de voir *gaspiller* de telles ressources, tandis que Meyerbeer, qui était tranquillement assis dans sa loge tout en écoutant et lisant le libretto, a deux opéras tout prêts : *Le Prophète* et *L'Africaine*. Mais il ne veut pas les donner à l'Opéra sans une nouvelle cantatrice; et Mme Stolz, qui gouverne le directeur, n'en admettra pas une meilleure qu'elle ».

Du 11 octobre 1846, toujours « à ses bien aimés » :

« De ma sonate avec violoncelle, je suis parfois content, parfois mécontent; je la jette dans un coin, puis je la reprends... Il faut du temps pour bien juger. Quand on compose, il semble que ce soit bien; s'il en était autrement, on n'écrirait jamais. Plus tard vient la

réflexion, et on rejette, ou on accepte. Le temps est le meilleur juge, et la patience le meilleur maître. »

Du 19 avril 1847, aux mêmes :

« Vous me demandez ce que je pense faire pour l'été : rien d'autre que toujours. J'irai à Nohant dès qu'il commencera à faire chaud ; en attendant je reste ici, pour donner chez moi, comme toujours, une quantité de leçons peu fatigantes... En été, le temps ne me manque pas, et je peux dépenser à ma guise le peu d'argent gagné en hiver, si ma santé le permet. »

« ... Cette année, *mes crises* (pour ne pas dire comme le garde-malade d'Albert, quand il était indisposé : *la cerise* de Monsieur), cette année donc mes crises sont rares malgré le dur hiver... Avant le départ de Mme Delphine Potocka pour Nice, j'ai joué chez moi, pour elle, ma sonate avec Franchomme. J'avais aussi, le même soir, la princesse Czartoryska et la princesse de Würtemberg, ainsi que Mme Sand ; il faisait une agréable chaleur, ce soir-là, chez moi.

« ... Nous sommes le 15 avril, et je ne sais si je terminerai cette lettre, parce que je dois aller tantôt chez Scheffer, où je pose pour mon portrait, et donner cinq leçons. Je vous ai parlé de l'Exposition ; maintenant, venons-en à la musique. Le *Christophe Colomb* de David a eu presque autant de succès jusqu'à présent que *Le Désert*... Encore une fois, j'ai été dérangé en écrivant, et la journée est passée. Donc, hier, j'ai été chez A. Scheffer, d'où j'ai fait une visite à E. Delacroix ; en revanche, j'ai donné moins de leçons. Pour le dîner, je n'ai pas voulu m'habiller. Le soir, j'ai préludé et chanté des chansons vistuliennes. Je me suis réveillé ce matin à sept heures ; mon élève Gutmann est venu me demander de ne pas oublier sa soirée d'aujourd'hui. Durand est venu aussi et on a apporté le chocolat. Mon chocolat me vient de Bordeaux où on le fait exprès pour moi, sans aucun arome, dans une maison privée, chez une cousine de mes charmantes élèves, qui me nourrit de ce chocolat. »

De Paris, 11 février 1848 :

« ... J'ai eu la grippe comme tout le monde ici, et, si je vous écris peu de chose aujourd'hui, c'est parce que ma pensée est occupée de mon concert, qui doit avoir lieu le 16 de ce mois. Mes amis sont venus un matin et m'ont dit que je devais donner un concert, que je n'aurais à me tourmenter de rien, seulement m'asseoir et jouer. Depuis huit jours, tous les billets sont pris, et tous sont à 20 francs. Le public s'inscrit pour un second concert (auquel je ne pense pas). La cour a désiré 40 billets ; et pourtant les journaux ont dit que *peut-être* je donnerai un concert ; et aussitôt, de Brest, de Nantes, on a écrit à mon éditeur pour qu'on retienne des places. Un tel empressement m'étonne ; et je dois aujourd'hui me mettre à jouer, ne fût-ce que par acquit de conscience, car je joue moins bien qu'autrefois. Je jouerai (comme curiosité) le trio de *Mozart* avec Franchomme et Allard. Il n'y aura ni programmes, ni billets gratis. Le salon est confortablement arrangé et peut contenir 300 personnes. Pleyel me plaisante toujours sur ma sottise ; pour m'encourager à ce concert, il fera orner de fleurs les escaliers. »

Nous voyons là, par quelques traits essentiels, le caractère de l'homme : il est simple, très distingué, modeste, éloigné de tout genre d'affectation, infiniment séduisant : il a du génie, et il garde en écrivant le langage d'un enfant. Voyons maintenant ce que pensèrent de ses concerts les contemporains. Le premier concert de Chopin à Paris, annoncé pour le 15 janvier 1832, eut lieu le 26 février suivant, chez Pleyel. Le programme comprenait : un *Quintette* de Beethoven, exécuté par Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin; un duo et deux airs, par M[lles] Toméoni et Isambert; un solo de hautbois, par Brod : un *Concerto* « composé et exécuté par M. Chopin »; une « *Grande Polonaise*, précédée d'une Introduction et d'une *Marche*, composée pour six pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par MM. Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sawinski et Chopin »; enfin de « *Grandes variations* brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. Chopin. » (*Revue musicale* du 7 janvier.) Au dernier moment, parmi les six pianistes, Stamaty remplaça Mendelssohn. L'assistance, peu nombreuse, était composée en majorité de Polonais.

« Voici un jeune homme, écrivait Fétis dans la *Revue musicale* du 3 mars, qui, s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps, c'est-à-dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part. Ce n'est point à dire que M. Chopin soit doué d'une organisation puissante comme celle de Beethoven, ni qu'il y ait dans sa musique de ces fortes conceptions qu'on remarque dans ce grand homme. Beethoven a fait de la musique de piano, mais je parle ici de la musique des pianistes, et c'est par comparaison avec celle-ci que je trouve, dans les inspirations de M. Chopin, l'indication d'un renouvellement de formes qui pourra exercer par la suite beaucoup d'influence sur cette partie de l'art... Il y a de l'âme dans ses chants, de la fantaisie dans ses traits et de l'originalité dans tout. Trop de luxe dans les modulations, du désordre dans l'enchaînement des phrases, de telle sorte qu'il semble quelquefois entendre une improvisation plutôt que de la musique écrite, tels sont les défauts qui se mêlent aux qualités que je viens de signaler. Mais ces défauts appartiennent à l'âge de l'artiste; ils disparaîtront quand l'expérience sera venue. Si la suite des travaux de M. Chopin répond à son début, on ne peut douter qu'il ne se fasse une réputation brillante et méritée. Comme exécutant, ce jeune artiste

mérite aussi des éloges. Son jeu est élégant, facile, gracieux, a du brillant et de la netteté. Il tire peu de son de l'instrument, et ressemble, sous ce rapport, à la plupart des pianistes allemands. » — « Je ne puis mieux définir Chopin, dit Legouvé dans ses *Soixante ans de souvenirs*, qu'en disant que c'était *une trinité charmante*. Il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages un tel accord, qu'on ne peut pas plus les séparer, ce semble, que les divers traits d'un même visage. Le son si particulier qu'il tirait du piano ressemblait au regard qui partait de ses yeux; la délicatesse un peu maladive de sa figure s'alliait à la poétique mélancolie de ses nocturnes; et le soin et la recherche de sa toilette faisaient comprendre l'élégance toute mondaine de certaines parties de ses œuvres; il me faisait l'effet d'un fils naturel de Weber et d'une duchesse; ce que j'appelais *ses trois lui* n'en formaient qu'un. »

— « Lui et Hiller ont considérablement perfectionné leurs moyens techniques, écrivait Mendelssohn à sa mère en 1834. Chopin est aujourd'hui le premier des pianistes. Son jeu nous ménage autant de surprise que nous en trouvons sous l'archet de Paganini. Hiller aussi est un virtuose plein de force et de grâce. Malheureusement tous deux ont cette manie parisienne de passer pour des désespérés. *Ils exagèrent le sentiment; aussi la mesure et le rythme en souffrent-ils. Mais, comme de mon côté je tombe dans l'excès contraire, il en résulte que nous nous complétons les uns les autres. Moi, j'ai tout l'air d'un magister; eux ressemblent aux mirliflores et aux incroyables.* »

— « Un petit cercle d'auditeurs choisis, chez lesquels il pouvait croire à un désir réel de l'entendre, pouvait seul le déterminer à s'approcher du piano. Que d'émotions alors il savait faire naître! En quelles ardentes et mélancoliques rêveries il aimait à répandre son âme! C'était vers minuit d'ordinaire qu'il se livrait avec le plus d'abandon; quand les gros papillons du salon étaient partis,... quand on était bien las de la prose, alors, obéissant à la pensée muette de quelques beaux yeux intelligents, il devenait poète et chantait les amours ossianiques des héros de ses rêves, leurs joies chevaleresques et les douleurs de la patrie absente, sa chère Pologne toujours prête à vaincre et toujours abattue. » (*Journal des Débats*, 27 octobre 1849.)

En avril 1848, cédant devant la Révolution, Chopin se rendit en Angleterre. Il fut accueilli avec autant d'enthousiasme qu'à Paris. A Londres, il entra en relations avec toute la société aristocratique, avec la cour, les plus grands artistes de l'époque. Il retrouvait presque partout des admirateurs et d'anciens élèves. Il donna surtout des concerts dans des salons privés. Il écrit, le 19 août 1848 : « J'ai limité le nombre des auditeurs à 200 chez lord Falmouth et à 150 chez Mme Sartoris, ce qui m'a rapporté,

tous frais déduits, le billet étant à une guinée (26 fr.) 300 guinées ». Il eut « des soirées magnifiques », dont trois furent particulièrement brillantes : la première, chez la duchesse de Sutherland, où il fut présenté au vieux Wellington, à la Reine, et où chantaient Mario, Lablache, Tamburini. La seconde soirée eut lieu chez le marquis de Douglas, fils de la duchesse de Hamilton qu'il avait connue à Paris; la troisième, chez lady Gainsborough, où il rencontra d'anciennes élèves de Paris : la fille de la duchesse d'Argyll, devenue dame d'honneur de la reine, Mlle de Flahaut, devenue la fille de lord Lansdowne, des hommes de lettres comme Carlisle, Rogers, Dickens, Hogarth. Mme Grote, qu'il avait connue à Paris, lui fit faire la connaissance de Jenny Lind, la célèbre cantatrice suédoise. « Une fois, écrit-il, elle nous a invités tous les deux seuls; et de neuf heures à une heure du matin, nous n'avons pas quitté le piano. » Il esquisse le portrait suivant de la grande artiste : « Il y a en elle quelque chose qui la distingue des autres; on pourrait appeler cela : *la corde scandinave*. C'est une autre nature que celle du midi, Mme Viardot par exemple. Elle n'est pas jolie, mais aimable chez elle, et, sur la scène, elle ne me plaît pas toujours; mais, dans la *Somnanbule*, depuis le milieu du 2e acte, elle est absolument belle sous tous, *tous* les rapports, comme actrice et comme cantatrice. Je n'ai pas vu la Malibran, mais je doute qu'elle saisisse ce rôle d'une manière plus touchante. Dans d'autres rôles, Mlle Lind est moins bien; pour moi, ce qu'elle chante le mieux, ce sont les chansons suédoises, comme Mme Viardot les chansons espagnoles. » (Lettre du 19 août 1848.)

Chopin parle ainsi du richissime industriel Broadwood : « Pour vous donner une idée de la politesse britannique, laissez-moi vous raconter ceci : un matin, il vient me voir; j'étais fatigué, et je lui dis que j'ai mal dormi. Le soir, en rentrant de chez la duchesse de Sommerset, je trouve dans mon lit un nouveau matelas à ressorts et des coussins; après de nombreuses questions, mon brave Daniel (ainsi s'appelle mon domestique actuel) me dit que M. Broadwood a envoyé le tout, et l'a prié de ne rien dire... Et voilà qu'en quittant Londres, il y a dix jours, par le chemin de fer d'Edimbourg, j'ai trouvé un individu qui s'est présenté à moi de la part de Broadwood et m'a donné deux places au lieu d'une dans le coupé, la seconde

vis-à-vis de la première, afin que personne ne me dérangeât; de plus, on m'a donné comme compagnon, dans le même coupé, un ami de Broadwood qui me connaissait aussi. »

En Écosse, Chopin retrouva deux anciennes élèves de Paris, qui le comblèrent d'attentions : Mme Erskine et Mlle Stirling. « Quelles charmantes personnes, écrit-il, que mes Écossaises ! Je ne peux rien désirer, que je ne le reçoive immédiatement. » Le 28 août, on l'appelle à Manchester, pour un concert auquel prendront part les chanteurs italiens de Londres : Alboni, etc... Il parle ainsi de ce concert à « ses très chers et très aimés » de Pologne : « On m'offre pour cela 60 guinées (1 500 fr.), ce n'est pas à dédaigner, aussi ai-je accepté, et dans huit jours je pars. Près de 250 milles anglais et huit heures de chemin de fer ! Là m'attendent de bonnes connaissances, des fabricants très riches chez lesquels se trouve Neukom, le meilleur élève de Haydn, ancien maître de chapelle de l'empereur du Brésil. Je trouverai aussi chez eux Mme Rich, ma grande amie, ainsi que Mmes Erskine et Stirling. Après le concert, je reviendrai vers Glasgow, et de là, chez lady Murray, puis à Stirling, et, tout au commencement d'octobre, à Édimbourg où on veut que je joue... J'ai comme toujours mon appartement à Paris, mais je ne sais comment cela ira. Beaucoup de personnes veulent me retenir à Londres, malgré le climat. Quant à moi, je voudrais autre chose, mais je ne sais quoi. En octobre, je verrai et j'agirai suivant l'état de ma santé et de ma bourse; c'est pour cela que 100 guinées de plus dans la poche ne feront pas de mal. Si ce Londres au moins n'était pas si noir, ni les gens si lourds ! S'il n'y avait pas cette odeur de charbon, ni ces brouillards ! Je me mettrais même à apprendre l'anglais. Mais les Anglais sont si différents des Français, *auxquels je me suis attaché comme aux miens propres !* Ils pèsent tout à la livre sterling et n'aiment l'art que parce que c'est du *luxe;* ce sont d'excellentes gens, mais si originaux que je comprends qu'on puisse soi-même devenir raide ici : on se change en machine. »

Le 25 juin 1849, de Paris (4 mois avant sa mort), Chopin écrivit à « ses chers aimés » une lettre infiniment touchante, pleine de tendresse encore enjouée, mais sur laquelle on sent passer une ombre sinistre. Après avoir connu toutes les joies délicates du succès, il revient, avec une mentalité d'enfant, à la vision la plus réconfortante, celle de la famille absente qu'il voudrait très bourgeoisement groupée autour de lui. Poignante comme les pages les plus pathétiques de la vie de Berlioz ou de Beethoven est la lettre suivante, où le sentiment garde une pureté angélique, et où il semble que l'idée de la mort passe déjà, mais sans rien assombrir, et en laissant au poète son regard encore ingénu :

« Mes chers aimés, si vous le pouvez, arrivez! Je suis malade, et aucun médecin ne m'aidera comme vous... Mère Louise et fille Louise, apportez votre dé et vos aiguilles : je vous donnerai des mouchoirs à marquer, des bas à tricoter, et vous passerez pendant quelques mois votre temps à l'air frais avec votre vieux frère et oncle... La femme doit toujours obéissance à son mari : c'est donc au mari que je demande d'amener sa femme; je l'en prie de tout mon cœur, et, s'il pèse bien la chose, il verra qu'il ne peut, ni à elle ni à moi, faire un plus grand plaisir, ni rendre un plus grand service même aux enfants, si on amène l'un d'eux (pour la petite fille, je n'en doute pas)... Esculape ne s'est pas montré depuis dix jours, parce qu'il s'est aperçu enfin qu'il y avait dans ma maladie quelque chose qui dépassait sa science... Le choléra diminue beaucoup; il a presque disparu. Il fait un temps superbe; je suis assis au salon d'où j'admire le panorama de tout Paris : les Tours, les Tuileries, les Chambres, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Étienne-du-Mont, Notre-Dame, le Panthéon... et, entre ces édifices et moi, rien que des jardins. Vous verrez tout cela. »

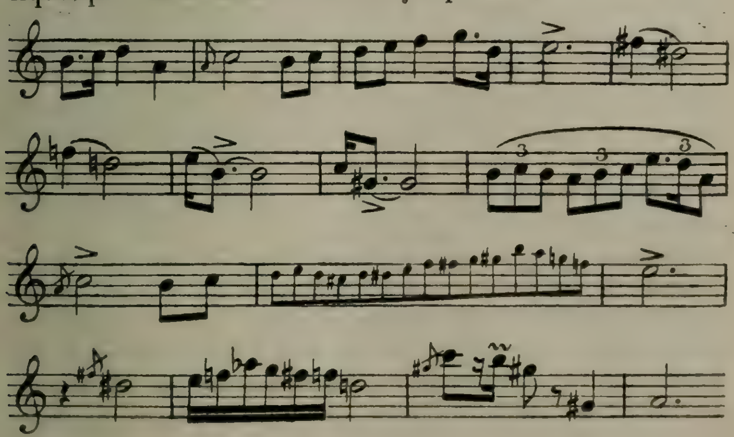
Quatre mois après, le 17 octobre 1849, Chopin mourait à trente-neuf ans, sans avoir revu les siens. Des légendes diverses se formèrent bientôt sur ses derniers moments. Elles sont un nouveau témoignage de la séduction exercée par le génie; elles placent Chopin, avec une auréole de poésie, parmi ces grands artistes — Pergolèse, Mozart, Weber, Schubert, Bellini, Bizet... — dont la vie fut admirable et si brève! Pendant longtemps, des mains pieuses et inconnues entretinrent sur la tombe de Chopin de frais bouquets de violettes.

Entre la vie du poète-musicien et ses œuvres, il n'y eut pas toujours un étroit rapport, quoi qu'en dise Legouvé. Dès le début, *à une époque où il était florissant de santé*, Chopin avait, en musique, la tendance à l'élégie rêveuse et douloureuse qu'on a remarquée dans ses compositions ultérieures. Mais il est certain que l'éloignement du pays natal accentua cette tendance. En 1832, il écrivait à Woyciechowski, son ami d'enfance :

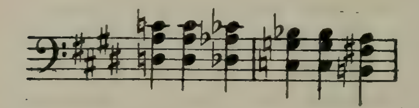
« Ah! comme je voudrais t'avoir auprès de moi! Si tu savais comme c'est triste de ne pouvoir soulager son âme! J'aime bien le commerce des hommes; j'entre facilement en relations : aussi ai-je de ces relations par-dessus les oreilles; mais il n'y a personne, personne qui puisse me comprendre! Je me tourmente, je cherche la solitude, je voudrais que, durant tout le jour, nul être ne me vît

ou ne m'adressât la parole. Je déteste surtout entendre tinter ma sonnette quand je t'écris. » (Lettre citée par ED. GANCHE.)

Il ne fut ni un « compositeur de salon » ni un « compositeur au talent maladif », comme on l'a dit, mais, un poète du piano et de la pensée musicale, un poète d'imagination fougueuse et chaste, de sentiment intense et profondément national, très divers de style, qualités qui (avec la liberté de l'écriture) permettraient de définir assez exactement une forme du romantisme musical. Il travaillait assez lentement, comme l'atteste une lettre citée plus haut. Son œuvre se compose de 74 numéros; Mozart et Schubert, qui ont vécu moins longtemps, furent autrement féconds! Mais un petit nombre de pages, d'un modernisme parfois étonnant, suffirait à le classer parmi les grands maîtres. Cet art a des aspects multiples comme l'âme d'artiste inspiré qu'il exprime : c'est tour à tour l'*agitato* de belle allure romantique et le déchaînement pathétique de la volonté (Étude n° 12, op. 10, Scherzo op. 31, Impromptu op. 29, finale de la *Marche funèbre,* Polonaise op. 26), la rêverie sentimentale et profonde où l'âme s'abandonne (Nocturnes), la poésie (Ballades) où la pensée s'apaise pour suivre un récit merveilleux, l'aspiration passionnée, dramatique, vers un état de triomphe et de grandeur souveraine (Prélude 23, op. 28, les deux Sonates héroïques), ou bien encore, à l'opposé, une grâce nerveuse, inquiète, mélancolique, parfois délicate et mièvre jusqu'à la morbidesse :



Dans cette pièce, qui a pour début une jolie miniature d'accords émis par la main gauche, la mélodie brise sa ligne, fait la moue, s'amuse en coquetteries boudeuses et comme ennuyées ; peu importe le sentiment réel qu'elle exprime : c'est un exemple typique de la liberté du compositeur, affranchi des modèles traditionnels ; et pour trouver quelque chose d'analogue (en ce qui concerne l'indépendance générale de style), nous irions volontiers jusqu'à certaines compositions précieuses du xxe siècle. Le modernisme de Chopin ne tient pas seulement à la nature des sentiments traduits par le poète musicien, mais à la construction originale de ses thèmes mélodiques, à ses rythmes, à son chromatisme, à ses modulations incessantes et hardies, à ses licences qui contrariaient l'honnête Moscheles. Un classique pur souligne des formules comme celle-ci (21e Mazurka) :



où l'on voit des septièmes et des quintes se suivre par mouvements semblables et degrés conjoints ; mais ce sont les moindres hardiesses du compositeur. Il y a des œuvres de Chopin qui ont vieilli ; certainement trop pianistique et d'allure un peu commune est la valse en *la* bémol qui semble débuter par un *ta-ra-ta-ta* de buccin à pistons suivi (mes. 3 et 4) d'accords évoquant l'idée d'un bruit de cimbales, et aboutissant, après des paraphes d'accords de septième arpégés, au *dolce* et à l'*amoroso* d'un « motif de valse » tout en sixtes ; après quoi viennent des gambades sur les touches d'ivoire. Les *Nocturnes* ne sont pas toujours exempts d'une certaine banalité ; dans le n° 2 de l'op. 15, on regrette une dépense excessive de petites notes qui semblent être des ornements de surcharge. Il faut voir là, sans doute, la marque du temps, une influence du goût qui régnait sous la monarchie de Juillet. Très supérieures sont les compositions où Chopin s'est inspiré des mélodies et des rythmes de son pays natal : les *Polonaises* et les *Mazurkas* (ou *Mazoures*). Il suffit d'en entendre jouer quelques mesures, de façon

simple et pénétrante, par un autre grand artiste, M. Paderewski, pour en sentir l'étonnante puissance évocatrice.

Liszt parle de la polonaise en termes qui sont un excellent commentaire des pièces de Chopin : « Cette danse était destinée à faire surtout remarquer *les hommes*, à mettre en évidence et à faire admirer leur beauté, leur bel air, leur contenance *martiale* et *courtoise* (ces deux épithètes ne définissent-elles pas le caractère polonais?....). Ceux qui n'ont jamais revêtu le *kontusz* d'autrefois (sorte de caftan occidental, puisque c'est la robe des Orientaux modifiée par les habitudes d'une vie active peu soumise aux résignations fatalistes; sorte de *férédgi*, souvent aussi garni de fourrures, qui obligeait à un geste fréquent, susceptible de grâce et de coquetterie, par lequel on rejetait les manches en arrière), ceux-là pourraient difficilement saisir la tenue, les lentes inclinaisons, les redressements subits, les finesses de pantomime muette, usités par les aïeux pendant qu'ils défilaient dans une polonaise comme à une parade militaire, ne laissant pas leurs doigts oisifs, mais les occupant à jouer, soit avec leurs longues moustaches, soit avec le pommeau de leur sabre. L'un et l'autre faisaient partie intégrante de leur costume, et formaient un objet de vanité pour tous les âges également. Les diamants et les saphirs étincelaient souvent sur l'arme suspendue au-dessous des ceintures de cachemire ou de soie brodée d'or et d'argent... Le luxe des étoffes, des bijoux, des couleurs vives, était poussé aussi loin chez les hommes que chez les femmes. » (Fr. Liszt, *Chopin*, p. 24-5.) — Les mazoures ont un caractère plus féminin. « Pour comprendre combien ce cadre était approprié aux teintes de sentiments que Chopin a su y rendre avec une touche si irisée, il faut avoir vu danser la mazoure en Pologne; ce n'est que là qu'on peut saisir ce que cette danse renferme de *fier*, de *tendre*, de *provocant*. L'homme choisi par sa danseuse s'en empare comme d'une conquête dont il s'enorgueillit, et la fait admirer à ses rivaux avant de l'enlever dans une étreinte tourbillonnante et voluptueuse... Il est peu de plus ravissants spectacles que celui d'un bal dans ce pays quand, la mazoure une fois commencée, l'attention de la salle entière, au lieu d'être offusquée par une multitude de personnes s'entrechoquant en sens divers, ne s'attache que sur un seul couple, d'égale beauté, s'élançant dans l'espace vide. Le cavalier accentue ses pas comme un défi, quitte un instant sa danseuse, comme pour mieux la contempler, la rejoint avec un empressement passionné, ou bien tourne sur lui-même, comme fou de joie et pris de vertige. » (*Id.*, *ibid.*, p. 50.) — Le commentaire de Liszt est instructif; mais n'oublions pas que, malgré l'attrait de pareils sujets, un des caractères originaux de la musique de Chopin est de rester étrangère à toute tendance voluptueuse; elle est chaste, comme était le regard et le cœur du poète-musicien.

Le mérite original de Chopin est de s'être inspiré de ces coutumes polonaises et de cet esprit national; c'est d'avoir

utilisé, dans des œuvres de poète, les rythmes et les airs populaires de la Pologne pour les introduire, non (comme Weber) dans des opéras destinés à la foule, mais dans une musique applaudie par un public essentiellement mondain : l'aristocratie de Paris et de Londres.

Il y a trois sonates de Chopin pour piano. Dans la première (op. 4, en *ut* mineur), peu importante, on peut signaler un larghetto *con molto espressione*, en *la* bémol majeur, qui est à 5 temps. Le premier *Allegro* manque de variété dans les idées et, comme le Menuet qui suit, de caractère; le *Finale* affecte trop souvent la forme un peu sèche de l'*Etude*. — Les deux autres Sonates sont de belles et magistrales compositions d'une poésie toute romantique, témoignant d'une grande indépendance de pensée. Les deux premiers mouvements seuls sont construits dans la forme *sonate*. A vrai dire, malgré la coupe de l'Allegro initial en deux parties, l'énoncé de la seconde idée au ton parallèle, le plan tonal, l'adoption de quatre mouvements, Chopin ne saurait être considéré comme s'étant rendu maître de cette forme spéciale de la grande composition. Pas plus que Schumann, il ne paraît avoir adapté à son génie propre l'art technique du développement; et la nature même des motifs qu'il emploie explique parfois certaines lacunes de ses œuvres. Sauf cette réserve, qui n'a guère d'importance qu'à un point de vue tout scolastique, ces deux poèmes musicaux sont admirables par la noblesse et la fougue du style, par la passion qui anime et soutient tout le discours en lui donnant une allure très dramatique, par la puissance et la netteté de la pensée personnelle. L'inspiration y est continue. La sonate qui porte le numéro d'opus 35 débute par quatre mesures de « grave » rappelant la sonate de Beethoven à l'archiduc Rodolphe (op. 111) et suivies d'un pathétique *agitato* aboutissant à une admirable phrase qui rappelle encore le sentiment profond de Beethoven; avec son rythme haletant et ce très beau contraste, cette pièce, toute d'âme et d'inspiration, est un des chefs-d'œuvre de la poésie romantique. Le Scherzo n'a pas la coutumière allure du badinage, mais la même puissance et le même genre d'expression que la première partie. La *Marche funèbre*, tenant lieu d'adagio, est terminée par un

presto, image de douleur éperdue et d'une inspiration sublime (triolets à l'unisson pour les deux mains), qui est une conception de génie, unique et sans analogue dans toute la littérature du piano. — La sonate en *si* mineur (op. 58) a dans son *Allegro maestoso* l'allure volontaire et la flamme des derniers ouvrages beethoveniens; le *Scherzo vivace* est moins un jeu qu'une originale fantaisie pleine de sentiment. Le thème du *Largo* est sans doute d'un sentiment sincère et profond, mais appartient peut-être à la catégorie des phrases dont l'éloquence a un peu vieilli... Dans le finale reparaissent une fougue et un génie qui permettent de placer Chopin, au moins un instant, au même rang que Beethoven. La sonate pour piano et violoncelle (op. 65) est loin d'avoir la même valeur. On en peut signaler le Scherzo, écrit dans le style d'une mazurka. Les *Mélodies* sont des opuscules de second ordre.

Chopin n'a su écrire que pour le piano; mais dans toutes ses œuvres, et jusque dans ses admirables *Études*, il a répandu une indéfinissable poésie à laquelle beaucoup de symphonies pour grand orchestre n'atteignent pas. C'est un des rares musiciens du XIXe siècle qui, comme Liszt, comme Gounod et Massenet, ont eu une action profonde sur leurs contemporains, en dehors des spécialistes de l'exécution et de la composition, et en particulier sur les femmes. On se tromperait si on voyait en lui un virtuose incomparable; plus d'un, après lui, eut des doigts beaucoup plus agiles; mais c'était un poète : il jouait des compositions très personnelles où il mettait la puissance de sentiment, les rêves, l'inquiétude, la nervosité de l'esprit moderne; avec le piano seul, et dans une langue qui n'est qu'à lui, d'une sincérité passionnée, toujours noble et sans la moindre trace d'ironie, sans la moindre recherche de sensualisme, il révélait à des âmes charmées le magique pouvoir de la musique. Bien qu'il y eût dans son romantisme un peu d'entraînement pianistique, son œuvre avait la marque authentique du génie. Avec cela, il était beau, jeune, d'une physionomie à la fois ardente et noble, d'une distinction parfaite; sa fragile santé ne nuisait pas à la sympathie qu'il inspirait; et il représentait un malheureux

pays très aimé de la France. Sa musique est un précieux document ethnique, en même temps qu'une image de l'âme moderne, un témoignage de la puissance et des plus nobles inspirations de l'esprit humain. Son influence sur les compositeurs (sans parler de celle qu'il a exercée sur des pianistes qui ne l'ont pas toujours compris) a été considérable. Elle tient surtout à une science instinctive de l'harmonie et de la modulation, qui a renouvelé le langage de l'art. M. Saint-Saëns a dit de Liszt qu'il avait enrichi la langue musicale comme V. Hugo la langue littéraire; cet éloge nous paraît s'appliquer aussi bien à Chopin.

Des confrères entreprenants reléguèrent parfois Chopin au second rang; Field, Thalberg et Liszt lui furent bien souvent comparés. John Field, qui était né à Dublin en 1782, vint à Paris en 1832 et y donna des concerts retentissants. Comme homme, c'était tout le contraire de Chopin. Marmontel, lorsqu'il lui rendit visite, trouva « un homme grossier, épais, fumant sans répit, entouré de chopes et de bouteilles de toutes provenances ». Comme compositeur, il ne compte plus par ses 7 Concertos, ses 4 Sonates, ses Variations, ses Rondos, etc..., mais seulement par ses *Nocturnes* qui eurent le mérite de servir de modèle à Chopin, au moins comme genre de composition. Il était élève de Clementi et connut la grande renommée. Dans la *Revue musicale* du 9 décembre 1832, Fétis l'appréciait ainsi : « Quiconque n'a point entendu ce grand pianiste ne peut se faire une idée du mécanisme admirable de ses doigts, mécanisme tel que les plus grandes difficultés semblent être des choses fort simples, et que sa main n'a point l'air de se mouvoir. Il n'est d'ailleurs pas moins étonnant dans l'art d'attaquer la note et de varier à l'infini les diverses nuances de force, de douceur et d'accent. *Un enthousiasme impossible* à *décrire, un véritable délire s'est manifesté dans le public* à l'audition de ce concerto plein de charme, rendu avec une perfection de fini, de précision, de netteté et d'expression qu'il serait impossible de surpasser et que bien peu de pianistes pourraient égaler. » Le même Fétis parle ainsi d'un autre concerto joué par Field le 3 février 1833 : « Il est diffus, peu riche en motifs heureux, peu digne en un mot de la renommée de son

auteur; mais la délicieuse exécution de M. Field nous a très heureusement servi de compensation. » Après avoir été gravement malade, à Naples, et après avoir mené une vie fort irrégulière qui ruinait sa santé, il alla en Russie, et mourut à Moscou (11 janvier 1837).

Sigismond Thalberg (né en 1812 à Genève, fils naturel du prince Moritz Dietrichstein et de la baronne de Wetzlar, mort à Naples en 1871) avait fait son éducation musicale à Vienne, sous la direction de Simon Sechter (un disciple de Rameau pour la conception de l'harmonie), de Hummel, et, — en ce qui concerne le piano, — d'un « premier basson de l'Opéra Viennois » dont il n'a pas donné le nom. Il vint à Paris en 1835. Chopin parle ainsi de lui : « Thalberg joue excellemment, mais ce n'est pas mon homme. Il est plus jeune que moi, plaît aux dames, exécute des pots-pourris sur *La Muette*, joue les *forte* et les *piano* avec la pédale mais pas avec la main, fait les dixièmes aussi aisément que je fais les octaves, et porte des boutons de chemise en diamants » (lettre citée par Ed. Ganche). Voici comment un excellent juge caractérise cet autre prince du piano :

« De 1835 à 1839, Thalberg a parcouru l'Europe en donnant partout des concerts où il émerveillait les artistes par ses qualités spéciales, les ressources exceptionnelles de sa virtuosité, révolutionnant l'école du piano par l'extension toute nouvelle donnée à la sonorité, et la belle manière de chanter. A cette époque, la difficulté vaincue et les traits de bravoure étaient le summum de l'art; la grande école de Clementi, de Cramer, de Kalkbrenner avait encore ses adeptes fervents, mais les virtuoses, las des mêmes formes, cherchaient des voies nouvelles, hors de la sonate et des thèmes variés. Thalberg vint leur apporter un secours puissant. C'est dans les salons de Zimmermann que je l'entendis à ses débuts à Paris en 1835. Zimmermann se faisait un point d'honneur d'être le premier à produire devant sa nombreuse et brillante clientèle les grands artistes étrangers de passage à Paris; il aimait à se dire le parrain de toutes les célébrités qui venaient demander au public parisien la consécration de leur renommée. Ce soir-là, Mme Viardot, Duprez et de Bériot complétaient le tournoi musical. Thalberg eut un succès prodigieux; on s'étouffait pour le voir et l'entendre, tant ses effets nouveaux paraissaient alors merveilleux; tous les pianistes présents voulurent se rendre compte de visu des procédés employés par le jeune maître.

« *La célèbre fantaisie de* Moïse *causa une stupéfaction profonde. On*

cherchait curieusement à deviner le secret de cette sonorité puissante. La belle et large mélodie, s'accusant à chaque strophe avec plus de force, paraissait une impossibilité sous ce torrent d'arpèges parcourant le clavier dans toute son étendue. L'enthousiasme était à son comble... Je me rappelle encore l'effet d'étonnement qui se produisit plus tard à l'audition, au Théâtre Italien, de l'étude en *la* mineur où le chant *en notes répétées* était divisé aux deux mains. »

(Marmontel, *Silhouettes et Médaillons, Les pianistes célèbres*, 1878.)

Incomparablement inférieur à Chopin comme compositeur, Thalberg semble l'avoir surpassé comme exécutant. Aux habitudes de l'école de Clémenti, de Cramer et de Kalkbrenner, qui attachait une importance capitale à l'agilité des doigts et aux traits de bravoure, il substitua, dans ses fantaisies et ses transcriptions, une pratique nouvelle : ayant un chant à mettre en valeur et à orner, il le plaçait dans le medium de l'instrument en confiant alternativement aux deux mains le soin de marquer les notes caractéristiques de la mélodie, et de l'entourer d'arpèges rapides. Cette conception, qui étendait brillamment la sonorité du piano, fit école. Herz, Chopin, Kalkbrenner, Heller, modifièrent peu leur façon d'écrire; mais Prudent, Kontski, Goria, Dœhler, Félix Godefroid devinrent les propagateurs du nouvel usage. Thalberg fit une tournée au Brésil en 1855; dans l'Amérique du Nord en 1856. En 1862, il revint se faire entendre à Paris : « C'était toujours, dit Marmontel, la même exécution idéale : sonorité onctueuse dans le chant, limpidité transparente dans les traits, ampleur, puissance, délicatesse. Il manquait pourtant à toutes ces perfections un peu d'imprévu, l'animation, la passion communicative. En écoutant ce grand virtuose, si beau modèle à prendre, on se trouvait sous le coup d'une admiration véritable; mais le cœur ne battait pas comme à l'audition de Chopin ou de Liszt. »

En 1836 et en 1837, sur l'initiative de la comtesse d'Agoult, Thalberg soutint avec honneur une sorte de mise au concours avec Liszt. Fétis attribuait la supériorité au premier; Berlioz préférait le second.

Liszt doit nous arrêter plus longtemps.

Bibliographie.

Edition des *Œuvres* de Chopin en 3 vol. par IGNAZ FRIEDMAN (Leipzig, Breitkopf, 1912).

ED. GANCHE : *La vie de F. Chopin dans son œuvre : sa liaison avec G. Sand* (Paris, Société des auteurs éditeurs, 1904, in-16, 54 p.) et *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres, 1810-1849*, avec préface de C. Saint-Saëns, Paris, 1913, au *Mercure de France*, 1 vol., 454 p. (très complet). — RÉMY DE GOURMONT : *Promenades littéraires*, 2e série, Paris, 1906. — J. CUTHBERT HADDEN : *Chopin* (Londres, 1903, in-16, XII-248 p.). — HADOW : *Studies in modern music* (Londres, in-16). — ELBERT HUBBARD : *Little Journeys to the homes of great musicians* (N. Y., 1903, in-16). — JAMES HANEKER : *Chopin, the man and his music* (Londres, 1901, in-16, VIII-415 p.). — G. C. ASHTON JONSON : *A Handbook to Chopin's works* (Londres, 1901, in-16, LV-200 p.). — J. KLECZINSKI : *Chopin's grössere Werke (Prœludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas), wie sie verstanden werden sollen* (Leipzig, Breitkopf, 1898, in-16). — Du même : *Frédéric Chopin, De l'interprétation de ses œuvres, (précédé de lettres de la princesse Marcelline Czartoryska, de Mme Camille Dubois et de Georges Mathias)*, Paris, 1906, in-12, XII-95 p. — I.-J. PADEREWSKI : *A la mémoire de Frédéric Chopin...* (Paris, Agence polonaise de presse, 1911, gr. in-8°, 14 p. avec portraits). — ELIE POIRÉE : *Chopin...* biographie critique (Paris, Laurens, 1907, 126 p.). — KARLOWICZ : *Souvenirs inédits de Fr. Chopin*, lettres, mélanges, etc... (*Revue musicale*, 1903). — IPPOLITO VALETTA : *Chopin, la vita, le opere* (Turin, Bocca, 1910, in-16, 444 p.).

A. SOWINSKI : *Les Musiciens polonais*, Paris, 1857. — Sur les danses polonaises : *Die polnische Tänze*, dans le *Sammelb. der I. M. G.*, 688 et suiv., et *ibid.*, XII (juillet-sept. 1911), un article de *Tobias Norlind* donne une liste de tous les Recueils contenant des danses polonaises publiés de 1585 à 1621. — *Contribution à l'histoire de la polonaise* (*Congrès d'hist. musicale tenu à Paris* en 1900, Fischbacher, p. 217).

Sur Field, Thalberg, etc. : FR. LISZT, *Gesammelte Schriften*, t. IV; *John Field und seine Notturnos* (1859). — ANT. FR. MARMONTEL : *Les pianistes célèbres* (1878); *Symphonistes et virtuoses* (1881); *Virtuoses contemporains* (1882). — WILLELM VON LENZ : *Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft* (Berlin, 1872).

CHAPITRE VI

LISZT

En quoi Liszt diffère de Chopin. — La vie d'un pianiste-conquérant; sa puissance irrésistible. — Caractères des concerts donnés par Liszt; jugements des contemporains. — L'influence d'une princesse; Liszt à Weimar. — Une conversion qui ne renie rien du passé. — Valeur générale de l'œuvre de Liszt.

La grande qualité d'un artiste, la seule peut-être qu'on ait le droit d'exiger de lui, avec ce minimum de convenances diverses qu'impose le bon sens, c'est la personnalité. Elle suppose, avec la puissance technique, un esprit original, une foi constante dans la valeur d'un certain idéal, et un relief saisissant du caractère. S'il èn est ainsi, Liszt fut un type d'artiste extraordinaire et magnifique. En parlant de lui, on est dominé par le souvenir du pianiste et de sa bravoure olympienne. Au témoignage de ceux qui l'ont entendu, il était incomparable; « la difficulté, a écrit M. C. Saint-Saëns, n'existait pas pour lui ». Il abusa un peu, dans ses compositions, de cette supériorité; il y eut, dans sa manière, un goût souvent indiscipliné et un peu vain pour l'étalage fastueux des ressources d'exécution : mais il fut autre chose qu'un virtuose, et eut, comme compositeur, un rôle historique. Nul n'avait une âme plus ouverte, plus avide de tout comprendre pour faire rayonner autour de soi, comme la lumière venant de traverser un prisme, l'éblouissante et irrésistible séduction du beau. Un instinct généreux le portait à rechercher la grandeur dans ses propres ouvrages et aussi à l'aimer avec passion partout où il la rencontrait. Continuateur brillant de la symphonie à programme, il

comprit, le premier, et soutint le génie de R. Wagner; le premier aussi, il admira et révéla aux Allemands la nouvelle école russe. Dès son jeune âge, il se fit de la célébrité, comme dit R. Wagner, « un jeu d'enfant ». Des enthousiasmes peu communs l'ont placé dans la galerie des Héros. Malgré des inégalités et des faiblesses qui ne furent pas toutes d'ordre musical, il est digne de figurer parmi les héros, avec une très belle attitude chevaleresque imposant le respect.

Chopin n'aimait pas donner des concerts ; il disait à un pianiste au jeu énergique : « Je me sens intimidé par le public, asphyxié par les haleines, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers ; mais vous, vous y êtes destiné, car, quand vous ne gagnez pas le public, vous avez de quoi l'assommer. » Tout autre était Liszt; il aimait à agir sur les masses et voulait être inspiré par une atmosphère d'enthousiasme. Il faudrait se le représenter comme un triomphateur traînant une multitude enchaînée à son char. Après avoir cité le témoignage que nous venons de reproduire (*Chopin*, p. 73), il écrit : « Il est à regretter que les indubitables avantages qui résultent pour l'artiste à ne cultiver qu'un public de choix se trouvent ainsi diminués par la parcimonieuse expression de ces sympathies. Le *glacé* qui recouvre la grâce de ces approbations comme les fruits de ses desserts, et l'imperturbable calme qui préside à l'expression de ses plus chaleureux enthousiasmes ne sauraient lui suffire. Le poète, arraché à son inspiration solitaire, ne peut la retrouver que dans l'intérêt plus qu'attentif, vivant et animé, de son auditoire. Il ne parviendra jamais à la puiser dans les froids regards d'un aréopage assemblé pour le juger. Il lui faut sentir qu'il ébranle, qu'il émeut ceux qui l'écoutent; que ses sentiments trouvent en eux l'accord des mêmes instincts; *qu'il les entraîne enfin à sa suite, dans sa migration vers l'infini, comme le chef des troupes ailées, lorsqu'il donne le signal du départ, est suivi par tous les siens vers de plus beaux rivages* » (*ibid.*, p. 76). Il s'est comparé lui-même au grand acteur Dawison en ajoutant : « Il y a de l'affinité entre sa virtuosité et la mienne; il crée en reproduisant. » (*Lettres à une amie*

publiées par la Mara, p. 58.) Il serait difficile de montrer plus naïvement le goût de la mise en scène, de la représentation, et de la domination. Liszt recherchait les témoignages les plus flatteurs pour un orgueil qui n'était que la conscience du génie : ceux des grands seigneurs et des souverains. Il parle toujours d'eux, dans sa correspondance, en homme qui a presque la superstition des titres officiels, différent en cela de Mozart dont il cite le trait suivant. Comme on représentait *La Clémence de Titus*, S. M. le Roi quitta le théâtre après le premier acte. Le directeur, tout effaré, vient annoncer au compositeur cette désastreuse nouvelle : « C'est bien, dit Mozart; *comme cela, nous aurons un âne de moins dans la salle* » (*ibid.*, p. 79). La passion de la gloire n'était chez Liszt que la forme d'une irrésistible passion pour l'art et pour ses enchantements : un *mal sacré.* « Sur toutes les questions qui tiennent aux intérêts et aux calculs de ce monde, je suis d'un *indifférentisme* absolu, — et, à cet égard, le mot de la princesse Beljiosa, *vous vivez comme si vous étiez immortel*, est parfaitement juste » (*ibid.*, p. 58). Malgré ce goût pour les succès retentissants, et par suite d'un déplacement ou d'un élargissement de sa fierté, Liszt cessa de donner des concerts en 1847. Lorsqu'en 1856 on lui proposa de se faire entendre à un concert de la Cour, il se redressa, trouvant déplacé qu'on lui proposât de reprendre un « métier » de pianiste auquel il avait renoncé (*ibid.*, p. 107).

Il naquit le 22 octobre 1811 à Raiding, en Hongrie, et eut pour premier maître son père Adam Liszt, pianiste distingué qui aimait la musique avec passion, puis, de 1821 à 1823, Czerny et Salieri (ce dernier pour l'harmonie et la composition). Dès 1823, il donna deux concerts, à Vienne; on raconte qu'au second Beethoven parut sur l'estrade et embrassa l'enfant prodige (?). A l'automne de 1823, Liszt se rendit à Paris avec son père et voulut entrer au Conservatoire; il dut céder devant le règlement, opposé par le directeur Cherubini, qui en interdisait l'entrée aux étrangers. Il acheva de se former tout seul, et continua ses études de composition avec Paër, puis avec Reicha. Après avoir joué chez la duchesse de Berry, chez le duc d'Orléans, il donna un concert, le 8 mars 1824, dans la

salle de l'Opéra italien, où il fut acclamé, et, quelques jours plus tard, au Concert spirituel. Il fit une telle sensation, que l'Opéra lui commanda (il avait alors douze ans et demi!) la musique d'un livret en un acte : *Don Sanche ou le Château d'amour*, qui fut joué 3 fois (1825) et eut un succès d'estime.

Liszt émerveilla les Parisiens pendant ce premier séjour à Paris. Partout où l'on faisait de la musique, — aux Italiens, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, au Conservatoire, aux *Enfants d'Apollon*, à la salle Érard, — jusqu'à son départ pour Londres, en avril, on l'applaudit, tantôt dans un concerto de Hummel ou de Field, tantôt pour ses improvisations, pour des variations sur des thèmes populaires comme : *Il pleut, bergère*, ou : *Au clair de la lune*. Le 15 janvier, *Le Corsaire* faisait, le premier, mention de lui : « Un enfant réellement extraordinaire, le jeune Liszt, à peine âgé de onze ans (*sic*; on sait que son père l'avait rajeuni de deux ans, comme avait fait le père de Beethoven), s'est fait entendre dimanche dernier [11 janvier] à la *Société académique des Enfants d'Apollon*. Ce pianiste imberbe a étonné les artistes les plus habiles par son exécution vigoureuse et par l'originalité et la grâce de son *improvisation*. Il a sur-le-champ et d'une voix unanime été proclamé membre honoraire de cette société qui compte ou a compté dans son sein les musiciens les plus célèbres de l'Europe. Si cet enfant merveilleux donnait des concerts publics, il ferait certainement courir tout Paris. On a remarqué que le jeune Liszt, élève de son père, a quelques traits de notre immortel Grétry, et qu'il réalise l'histoire qu'on avait pu jusqu'à présent regarder comme fabuleuse, du jeune Mozart, étonnant dans un âge à peu près aussi tendre. » Cf. Maurice Decourcelles, *La Soc. acad. des Enfants d'Apollon*, p. 137, extrait du discours de Belle à la séance du 27 mai 1824 : « ... Les traits du jeune Listz (*sic*) s'animent, le feu du génie pétille dans ses yeux, ses doigts s'agitent malgré lui, il se précipite vers le piano, s'empare d'un motif du trio qu'on venait d'exécuter, le varie et semble lui prêter un nouveau charme. En un moment, on voit se renouveler en lui le miracle que la nature avait opéré dans Mozart. Chaque auditeur stupéfait se croit transporté par un songe dans le séjour habité par le dieu de l'harmonie... » L'année suivante, le jeudi 14 avril, dans la salle du Conservatoire, Liszt exécutait, à la même Société, un « air varié, op. 14, pour le piano, et improvisations », de Czerny (*id.*, *ibid.*, p. 60).

Le 17 janvier 1824, « cet enfant à peine âgé de onze ans et que l'on peut déjà placer à côté des grands maîtres », excitait, aux côtés de Baillot, chez Mme Cresp-Bayreytter, « le plus vif enthousiasme dans une improvisation où il a déployé une force de génie et d'exécution difficile à concevoir » (*Le Corsaire*, 21 janvier). Son premier concert public fut donné le dimanche 7 mars au Théâtre Italien (salle Louvois), avec le concours de Mme Pasta qui chanta ensuite dans la *Nina*

de Paisiello. « A soixante ans de distance, dit *Le Moniteur*, dans un long compte rendu enthousiaste, le prodige de Mozart s'est reproduit dans le jeune Liszt. » Il joua un *Concerto* de Hummel. « Il s'est présenté de la meilleure grâce, continue *Le Moniteur*, sans embarras et sans manières, sans prétention et sans timidité. Il avait à compter quarante ou cinquante mesures d'introduction réservées à l'orchestre. Sans les compter, il suivait avec un sentiment visible la marche et le développement du morceau, souriait, en les saluant d'un air satisfait, à des personnes qu'il reconnaissait dans les loges ; avec un léger et gracieux mouvement de tête, il a demandé à M. Grasset un peu d'accélération, et, sa rentrée arrivée, on l'a vu plein de force, de sécurité, avec cet à-plomb qui semble n'être le partage que de l'expérience, s'emparer du concerto de Hummel, et prendre en quelque sorte possession de son instrument : l'enfant et l'élève avaient disparu ; le maître s'était à l'instant fait reconnaître et des symphonistes et des auditeurs... Le moment de l'improvisation est arrivé, et l'intérêt était plus que doublé. Liszt a un moment préludé ; puis, saisissant pour son début une idée qu'il a développée et suivie avec art, il l'a prise pour transition à la première mesure de l'air de Figaro : *Non più audrai*. Une fois saisi, ce motif n'a plus abandonné l'improvisateur ; il se retrouvait tantôt dans les tournures d'une basse foudroyante, tantôt dans les exquises délicatesses des notes élevées ; s'offrant, disparaissant tour à tour, et constamment soutenu par une harmonie riche, vraie, imitative, mais cependant portant avec elle, soit par ses beautés, soit par sa profusion, le cachet et la preuve de l'improvisation... Nous ne parlerons pas des applaudissements qui ont suivi ce morceau ; ils tenaient comme la variation elle-même de l'enthousiasme musical, et on sait quelle est son expression ! » (*Moniteur* du jeudi 12 mars 1824, col. 286.) Le jeune Liszt avait paru trois fois en cette soirée : dans le *Concerto* en *si mineur* de Hummel, dans le *Thème varié* à grand orchestre de Czerny, et enfin dans des « improvisations sur le piano ». Il joua ensuite, le 28 mars, dans un concert au bénéfice de Barilli. « Il parut et une triple salve d'applaudissements se fit entendre. Il improvisa sur le piano, l'air : *Au clair de la lune*. Peut-être aurait-on désiré moins de savoir et plus de mélodie ; mais enfin l'enthousiasme est au comble et les applaudissements redoublent. » (*Le Corsaire*, 30 mars 1824).

« Son talent est prodigieux dans l'improvisation comme dans l'exécution de la musique écrite, constatait Castil-Blaze (*XXX*, des *Débats*). Son style ferme et grandiose est d'une franchise qu'on ne saurait trop admirer ; il rappelle les merveilles de l'enfance de Mozart. Liszt doit être jugé comme un homme ; il n'a pas besoin des concessions que l'on fait ordinairement aux compositeurs et même aux pianistes de son âge ! » (*Journal des Débats*, mardi 23 mars 1824.)

A l'Opéra enfin, au premier concert spirituel, le lundi 12 avril, Liszt exécuta « un Concerto pour piano », puis « enrichit des improvisations les plus savantes le texte : *Il pleut, bergère* » (*Le Corsaire*, 14 avril). « Quelle rapidité dans les doigts ! quel brillant dans l'exécution ! quelle sûreté ! quel aplomb ! s'exclame le critique anonyme

de *La Quotidienne.* Ce n'est pas tout; il improvise des variations sans fin, et il y a même une si grande affinité entre ses doigts et les touches du piano, qu'il passerait sa vie entière en improvisations. »

Jusqu'à la fin de sa carrière de pianiste, Liszt fut avant tout un grand improvisateur, comme le montre ce témoignage, une vingtaine d'années plus tard :

En 1845, j'allai à Lyon pour me faire entendre et donner un concert. J'avais été vivement encouragé à faire ce voyage par mon vieil ami Cherblanc, violon solo du théâtre, et par Georges Hainl, l'excellent chef d'orchestre.

Grâce à ces deux bons amis, les préoccupations et les difficultés qui précèdent toujours l'organisation d'un concert ne devaient pas exister pour moi : tout était prêt quand j'arrivai.

Liszt, le célèbre pianiste, se trouvait à Lyon, revenant d'un voyage triomphal en Espagne. J'allai le voir et lui demandai s'il voulait bien me prêter son précieux concours et dire avec moi l'*andante* et le *finale* de la sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer et le duo d'Osborne et Bériot sur *Guillaume Tell.* Le grand artiste me reçut avec la plus exquise bienveillance. Il accepta et me dit en riant qu'il ne mettait qu'une condition à son acceptation : c'est que je lui laisserais improviser une variation à son idée à la place de celle d'Osborne, qui était gentille sans doute, mais pour les petites filles. Je ne pus m'empêcher à mon tour de sourire, et sur ma proposition de répéter, il trouva que c'était inutile et me dit que tout irait bien.

La présence de Liszt eut une grande influence sur la réussite de mon concert. La salle du grand théâtre était comble et il voulut absolument faire partager à son jeune partenaire l'ovation qui lui fut faite.

Mais aussi, quelle exécution chez ce diable d'homme! Quelle fougue, quel élan et quel imprévu, quel charme en même temps!

Il fallait entendre cette fameuse variation improvisée! C'était un véritable feu d'artifice où le thème se croisait entre les deux mains entourées d'une myriade de notes, de traits et d'arabesques dans un mouvement vertigineux. Ah! si j'avais été en ce moment sténographe! J'avais besoin de toute mon attention pour improviser à mon tour l'accompagnement et suivre ce train rapide, surtout vers la péroraison. Le succès de ce morceau fut immense... C'est égal, c'était rudement vite!...

(Charles Dancla. — *Notes et souvenirs, 1893.*)

De Paris, Liszt se rendit à Londres, joua chez le roi Georges IV, et donna son premier concert anglais le 21 juin 1824. Il revint en France, fit une tournée en province. A la suite de la mort de son père (à Boulogne, 1827),

sa mère vint auprès de lui; il dut professer et jouer pour vivre. Sûr de lui, poussé par une force toute-puissante. Liszt, sur le clavier comme dans la vie réelle, jouait la haute difficulté. C'est lui qui créa (Londres, 1840) le *récital*. mot désignant le programme d'un concert qu'un artiste remplit à lui tout seul. M. C. Saint-Saëns a rappelé des souvenirs qui étaient encore vivaces au commencement du second Empire : « On racontait qu'un jour, au concert du Conservatoire de Paris, après une exécution de la *Symphonie pastorale*, il avait osé, lui seul, la rejouer après le célèbre orchestre, à la stupéfaction de l'auditoire, stupéfaction bientôt remplacée par un immense enthousiasme. Un autre jour, lassé de la docilité du public, fatigué de voir ce lion toujours prêt à dévorer qui l'affronte lui lécher les pieds, il avait voulu l'irriter et s'était donné le luxe d'arriver en retard pour un concert aux Italiens, de visiter dans leur loge les belles dames de sa connaissance; causant et riant avec elles, jusqu'à ce que ce lion se mît à gronder et à rugir; et lui s'était assis enfin au piano devant le lion furieux, toute fureur s'étant calmée, et l'on n'avait plus rien entendu que des rugissements de plaisir et d'amour. »

Deux ordres de faits, en même temps que la vocation musicale, dominèrent alors sa vie. Le premier est l'ensemble des relations qu'il entretint à Paris avec les penseurs et artistes de l'époque, et qui, si elles ne lui donnèrent pas une âme française, enrichirent son génie en l'élevant à une très haute conception de l'art. Il fit connaissance avec les chefs-d'œuvre de notre littérature; il lut avec enthousiasme les poésies de Lamartine dont il s'inspira plus tard; il se lia avec Lamennais, qui lui apparut comme un apôtre et lui fit considérer la musique comme une contribution au développement moral de l'humanité; il connut et aima le père Enfantin, un des chefs de la doctrine pré-socialiste. Peu à peu, tout en subissant l'influence de Berlioz et de Paganini, il acquit cette culture universelle et cette largeur de pensée qu'on trouve dans sa correspondance. Il écrivait à Pierre Wolff, le 2 mai 1832 : « Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés : Homère, la Bible, Platon, Locke.

Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur; de plus je travaille quatre à cinq heures d'exercices : tierces, textes, octaves, trémolos, notes répétées, etc... » Ce mélange du *littéraire* et du *musical*, si caractéristique de son tour d'esprit, n'est pas le seul qu'il ait aimé. En 1830, étant alors à Rome, il écrivait à Berlioz : « ... L'art se révélait à moi dans son *universalité* et son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, le Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissent comme deux astres de rayons semblables. Le Colisée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir. » Il y a là une certaine confusion que nous trouverons dans les œuvres du compositeur. Cette extension de plus en plus grande de la pensée ne s'arrêta pas là.

Avec la même conviction enthousiaste qu'il mit à réunir dans un même culte la littérature et les arts du dessin, il associa de libres amours à son existence d'artiste inspiré, et enfin, comme nous le montrerons plus loin par un singulier extrait de ses lettres, lorsqu'il entra dans les ordres et prit la soutane, il estima que cette conversion couronnait tout son passé et en faisait la synthèse, sans sacrifice d'aucune sorte, en l'éclairant d'un surcroît de lumière. Dans cette « unité » naïvement proclamée, un peu étrange pour nos esprits bourgeois, est toute la psychologie de Liszt qui, sans s'arrêter aux détails, adoptait de fières devises, comme « *le peuple et Dieu* », ou encore : « *Vivre en travaillant; mourir en combattant* ». Au-dessus de cet amalgame de choses assez disparates, il faut se représenter la tête d'aigle du grand artiste.

Le second ordre de faits importants est l'assez longue série de médaillons ou de grands portraits féminins qu'il

faudrait accrocher à chaque instant à la biographie de Liszt : M[lle] de Saint-Cricq, fille du ministre du Commerce et des manufactures, la comtesse de Laprunarède, Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult (plus tard, en littérature Daniel Stern), la princesse Sayn-Wittgenstein... Sa liaison avec la comtesse d'Agoult dura de 1835 à 1844; elle débuta par un séjour à Genève où il écrivit une série d'idylles pour piano publiées sous le titre de *Pèlerinage en Suisse* et comprenant 3 volumes : *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques* et *Paraphrases* (d'airs suisses populaires), plus des transcriptions de mélodies de Schubert (54, jusqu'en 1841). Au moment de la rupture, il était dans la période de ses grandes tournées de concert (1840-1847); à la même époque appartiennent des pièces de caractère différent, écrites en Italie : *Spozalizio*, *Il penseroso*, *Canzonetta del Salvator Rosa*, *Tre Sonetti di Petrarca*, *Après une lecture de Dante*, *Angelus*, *Sursum Corda*, *Villa d'Este*, *Venezia e Napoli*, la *Valse di bravura*, le *Galop chromatique*. La comtesse d'Agoult, fière de sa noblesse et, dit-on, un peu tyrannique, s'attribuait auprès de Liszt le rôle de Béatrice auprès de Dante; l'artiste, relevant la tête, cinglait de cette réplique terrible les prétentions de la comtesse : « Ce sont les Dantes qui font les Béatrices; et les vraies meurent à dix-huit ans! »

Mot odieux, à l'authenticité duquel on a peine à croire! Il y a une brève poésie de Daniel Stern, pseudonyme de la Comtesse d'Agoult en littérature, qui laisse entrevoir, au moment de la rupture, une attitude très belle de la femme et une attitude assez piteuse de l'homme. C'est *L'Abandonnée* (mise en musique par André Wormser). J'en citerai le début et la fin :

Non, tu n'entendras pas, de ma lèvre trop fière,
A cette heure suprême, un reproche, un regret.
. . . .
Je pars, je pars et sans retour;
Mais en fuyant l'amant dans la nuit éternelle
J'emporterai l'amour!

La princesse Sayn-Wittgenstein eut une influence plus profonde que la comtesse d'Agout sur l'activité du musicien. Le 2 novembre 1842, Liszt avait été nommé maître de chapelle extraordinaire de la Cour de Weimar. Il vint

exercer la fonction en 1848; dans cette ville, centre privilégié de la pensée allemande, à qui Gœthe, Schiller et Herder avaient déjà donné tant de gloire, il devait exercer jusqu'en 1861 un véritable apostolat, comme directeur du théâtre grand-ducal et des concerts, ou plutôt comme ministre, ou encore comme souverain des choses de la musique et des musiciens. Fille d'un noble et richissime Polonais (dont les domaines comprenaient, dit-on, trente mille serfs!), séparée d'un mari qui ne pouvait lui convenir, admiratrice de Liszt qu'elle avait vu pour la première fois à Kiew dans un concert de bienfaisance (1847), Caroline de Sayn-Wittgenstein, femme d'une rare distinction d'esprit, vint s'installer à Weimar dans une demeure princière, l'Altenbourg; Liszt vécut auprès d'elle sans être désapprouvé par la cour, et, sous son influence, mit un terme à sa carrière de pianiste pour consacrer son génie à des objets plus élevés. C'est à Weimar, et dans l'intimité de la princesse, qu'il écrivit sa *Dante Symphonie* (commencée en 1848, terminée en 1855), les symphonies *Le Tasse* et *Ce qu'on entend sur la montagne*, l'*Héroïde funèbre*, *Mazeppa*, le *Concerto pathétique*, *Prométhée*, les *Festklänge*, la fantaisie pour orgue sur le choral du *Prophète*, la *Sonate* en *si* mineur, la *Faust-Symphonie*, les admirables *Préludes* inspirés de Lamartine, la *Fantaisie et fugue* sur le nom de Bach, la *Messe* pour l'inauguration de la cathédrale de Gran, l'oratorio *Christus*, la *Bataille des Huns*, les *Idéals* d'après le poème de Schiller, la *Procession nocturne* et la *Valse* de Mephisto dans la taverne, deux *Concertos* de piano, le dithyrambe *Weimar's Todten*, la *Puissance de la musique*, l'*Ode aux artistes*.

En même temps qu'il produisait ces œuvres personnelles avec une si belle fécondité, Liszt montrait, au théâtre et au concert de Weimar, un libéralisme hardi qui fut, plus d'une fois, un acte de justice et de générosité. Au théâtre, il fit jouer, pour la première fois, *Tannhäuser* (1849) et *Lohengrin* (1850); le *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1852), qui venait d'échouer à Paris; *Alfonso ed Estrella* de Schubert (1854), *Genoveva* de Schumann (1855), *Le Barbier de Bagdad* de P. Cornelius (1858), des œuvres d'Auber, Grétry, Halévy, Cherubini, Beethoven, Gluck, Meyerbeer, etc... Au concert, il dirigea l'exécution des chefs-d'œuvre de Berlioz : *L'Enfance du Christ*, *Harold en Italie*, la *Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*, la *Sym-*

phonie fantastique, *Lélio*, les ouvertures du *Roi Lear*, du *Carnaval Romain*, des *Francs-Juges*, de *Wawerley*, *La Captive*. A ses programmes figurèrent les noms de Hændel, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Rubinstein, Beethoven, Niels Gade, Hiller, Littolf, Raff, R. Wagner. Sur plusieurs des œuvres accueillies par lui, il envoyait au *Journal des Débats* des articles enthousiastes, souvent inspirés par la princesse devenue sa collaboratrice. Berlioz et Wagner étaient les deux nouveaux maîtres dont il voulait faire comprendre le génie et au service desquels il se mettait. Wagner lui demandait constamment de l'argent; il lui en envoyait sans compter, jusqu'à épuisement de sa bourse. Autour de lui d'excellents musiciens partageaient le même enthousiasme artistique : Fr. Brendel, Rich. Pohl, J. Raff, Félix Draseke, H. Porges, le comte Laurencin, K.-F. Weitzmann, Hans de Bulow, Louis Kohler... Il ne faut pas oublier enfin qu'en 1853 Liszt se rendit de Weimar à Leipzig pour soutenir Berlioz de son influence toute-puissante et qu'il monta *Benvenuto* à Weimar; que grâce à Liszt, *Samson et Dalila* fut représenté en 1877 à Weimar, alors que le directeur de l'Opéra de Paris s'obstinait à ne voir dans le chef-d'œuvre de C. Saint-Saëns qu'un « oratorio biblique ».

De Weimar, Liszt entretenait à Paris sa mère et ses trois enfants : ses deux filles, dont l'une (Blandine) devait épouser Émile Ollivier, la seconde (Cosima) Hans de Bülow en 1857 et R. Wagner en 1868; son fils Daniel était élevé au lycée Bonaparte. En 1961, cédant à une réaction et à des intrigues diverses, Liszt quitta Weimar et se rendit à Rome, où la princesse l'avait devancé. Ils devaient s'y marier, le prince de Wittgenstein étant mort; il semble que ce soit pour empêcher cette union par un moyen radical, qu'un puissant cardinal ait déterminé Liszt à entrer dans les ordres. Liszt aimait l'Eglise; il l'aurait chantée avec la même ardeur que Salomon chantait la sulamite dans le fameux cantique! Ici doit être cité un texte vraiment curieux, éclairant bien la physionomie de l'homme.

Lorsque Liszt prit la soutane, il montra une ingéniosité rare pour atténuer le paradoxe de cette transformation et la justifier à ses propres yeux. Il fit entendre que son nouvel état ne constituait pas une rupture avec sa vie antérieure, mais était plutôt... la *consécration* de tout son passé. Il écrit alors à une amie : « Pas n'est besoin de vous dire qu'il n'y a guère en moi de grand changement, *moins encore d'oubli*. Seulement, ma vie s'ordonne plus simplement et la piété catholique de mon enfance est devenue un sentiment régulier et régulateur. Pour un certain nombre de personnes, la piété consiste à brûler ce qu'on a adoré. Je suis loin de les blâmer; mais, pour

ma part, j'*incline et chercherai plutôt à consacrer ce que j'ai aimé*, et, si vous me passez cette comparaison du très grand au très petit, je dirai qu'en cela *je suis la méthode constamment usitée à Rome pour les monuments chrétiens*. Les magnifiques colonnes de Sainte-Marie-des-Anges ne proviennent-elles pas des thermes de Dioclétien? et le bronze du Panthéon n'a-t-il pas trouvé son emploi dans le baldaquin de Saint-Pierre? On n'en finirait pas d'énumérer de semblables transformations. » (*Lettres*, publiées par La Mara, p. 161.) En 1854, Liszt avait écrit à la princesse de Wittgenstein : « Je *crois* à l'amour par vous, en vous et avec vous... *Aimons-nous en Notre Seigneur Jésus-Christ*, et que les hommes ne séparent jamais ceux que Dieu a joints pour l'éternité. » (*Lettre* du 11 mars 1854.) Ce dualisme, comme disent les philosophes, n'était pas une comédie; c'est le trait essentiel d'un caractère qu'il faut prendre tel quel. Nous le retrouverons chez Gounod.

Dans une lettre datée d'Iéna, 3 juillet 1877, et adressée à sa femme, Alex. Borodine nous décrit une répétition et un concert qui eurent lieu à la cathédrale d'Iéna le 2 juillet, et où Liszt participa à l'exécution de la *Marche funèbre* de Chopin qu'il avait arrangée pour piano, orgue et violoncelle. On y voit que l'abbé Liszt n'avait guère rompu avec ses habitudes profanes : « ... Tout à coup, vers midi, un grand mouvement se produisit vers la porte. — *Le maître vient, le maître est là!* — Les organisateurs, en habit noir, se précipitèrent avec inquiétude. La grande porte s'ouvrit et donna passage à Liszt en costume d'abbé, à la figure si caractéristique. Il avait au bras la dame que j'avais vue au jardin et en qui je n'avais pu reconnaître une Allemande. C'était la baronne de Meyendorff, la fille de Gortschakof, qui a été, je crois, ambassadeur à Weimar. Elle est encore jeune et d'aspect très sympathique, sans être une beauté. Restée veuve, elle a fait de Weimar sa résidence, et Liszt habite chez elle, comme un parent dans sa famille. Liszt était suivi d'un cortège d'élèves, surtout féminin; les hommes n'étaient représentés que par Zarembski, un pianiste polonais très bien doué. Cette pléiade fit irruption dans l'église sans égards pour la sainteté du lieu, en parlant toutes les langues avec un bruit semblable à une scierie de planches. Tout le monde prit place sur les bancs. Il y avait des Allemandes, des Hollandaises, des Polonaises, sans compter notre compatriote, Mlle Véra Timanowa. Il me sembla que Liszt avait pour celle-ci une prédilection spéciale; dès qu'il eut pris place près de la baronne de Meyendorf et du compositeur Lassen, il demanda : « Où est donc Mlle Véra? » Et voyant qu'elle était assise au dernier rang, il courut la chercher sans plus de façon et l'installa auprès de lui. Il écoutait avec la plus grande attention, la plupart du temps en fermant les yeux. Quand son tour fut venu, il se leva et, entouré des organisateurs du concert, il se dirigea vers le chœur. Sa grande tête grise, hardie et énergique, mais calme et respirant la confiance en lui-même, se montra bientôt au pupitre. Il dirige de la main, sans bâton, tranquillement, avec précision et sûreté, faisant des observations avec beaucoup de douceur, de calme et de concision. Quand ce fut le tour

des morceaux de piano, il gagna le fond du chœur, et bientôt sa tête grise apparut derrière l'instrument. Les sons puissants et nourris du piano roulaient comme des ondes sous les voûtes gothiques du vieux temple. C'était divin ! Quelle sonorité ! Quelle puissance, quelle plénitude ! Quel *pianissimo*, quel *morendo* ! nous étions transportés. Quand arriva la *Marche* de Chopin, il parut évident que le morceau n'était pas arrangé. Liszt improvisait, tandis que l'orgue et le violoncelle jouaient des parties écrites. Chaque fois que le thème revenait, c'était autre chose ; mais il est difficile de concevoir ce qu'il sut en faire !... L'effet était prodigieux. C'était comme le bruit lointain des glas funèbres qui sonnent encore, alors que la vibration précédente n'est pas éteinte. Nulle part, je n'ai rien entendu de semblable. Puis, quel *crescendo !* Nous étions au septième ciel... Il sortit bras dessus bras dessous avec la baronne, entouré de sa suite, qui ne se gênait pas pour importuner le grand maëstro et lui faire la cour sans la moindre terreur respectueuse. [Pour moi], impossible de l'aborder. » (Lettres d'A. Borodine, publiées par Wladimir Stassoff, 1893.) Le jour du concert arrive. Borodine, ne voyant pas le nom de Liszt sur l'affiche, demande au maître : qui tiendra le piano ? Liszt marmotte une réponse où il annonce un Naumann comme exécutant. Mais, le jour du concert, c'est bien lui, en personne, qui joue la Marche de Chopin (en improvisant d'ailleurs tout autrement qu'à la répétition). — « *C'est ainsi qu'il ment toujours*, dit alors Mlle Timanowa au compositeur russe ; jamais il ne dira qu'il joue. C'est un singulier original. » (Borodine, lettre du 3 juillet 1877.) Pianiste génial, Liszt ne voulait pas être pris pour un pianiste exerçant ce qu'il appelait, dès 1834, dans une lettre à Lamennais, « le métier de baladin et d'amuseur de salons ». Cette mentalité est bien connue ! — Dans une lettre datée de Magdebourg, 12 juin 1881, Borodine dit, au sujet d'un concert donné encore à l'église : « Le public des premiers bancs examinait Liszt et son entourage avec effronterie, faisant ses observations, suivant Liszt dans ses moindres mouvements, et tâchait même de surprendre sa conversation. Lorsqu'en voyant passer Mlle Remmert qui le saluait en se rendant à sa place, Liszt la retint et la fit asseoir près de lui avec ce sourire caressant et aimable qui lui est habituel, les dames voisines de Liszt, rougissant de colère, fixèrent sans honte leurs yeux méchants sur l'heureuse Remmert et ne cessèrent, pendant tout le concert, de sourire et de chuchoter, en la dévorant de leurs regards envieux. Liszt causait avec elle avec amabilité et bonhomie, ce qui ne faisait qu'augmenter la colère de ces dames. » (A. Borodine, ibid.) Dans d'autres lettres, Borodine nous montre Liszt dînant avec ses fidèles qui ont placé sur son couvert une couronne de laurier, et prenant congé de ses élèves après une leçon : il leur donne sa main à baiser et embrasse les dames sur le front.

Liszt ne reparut comme chef d'orchestre à Weimar qu'en 1870 pour le festival Beethoven, et en 1884, pour le

25e anniversaire de la fondation, de l' « Association générale de musique allemande ». En 1886 eut lieu à Paris un grand festival pour fêter le soixante-quinzième anniversaire de sa naissance. La Messe de Gran fut exécutée le 25 mars, en sa présence. Au Trocadéro, sous la direction de Vianesi, fut joué (le 5 mai) son oratorio *Sainte-Elisabeth*. Il mourut à Bayreuth, où il avait pu assister aux représentations de *Parsifal* et de *Tristan*, dans la nuit du 31 juillet au 1er août 1886.

Liszt a écrit plus de douze cents compositions; le drame lyrique est le seul genre qu'il n'ait pas abordé. Son œuvre a une variété aussi déconcertante que sa vie. Cet homme singulier, fils d'un Hongrois et d'une Allemande, qui n'eut pour ainsi dire point de patrie et vécut à Paris, à Genève, à Londres, à Weimar, à Pesth, à Rome..., toujours sur les grands chemins de l'Europe, allant d'un nouvel amour à un nouveau triomphe, cumulant tous les titres honorifiques — gentilhomme de la chambre à la cour de Weimar, docteur de l'université de Königsberg, président de l'Académie de Hongrie... — et qui, sur une soutane d'abbé, pouvait ceindre un magnifique sabre offert par les Hongrois enthousiastes, cet homme dont la gloire fit un demi-dieu, fut, en musique, l'artiste universel. Il serait inexact de dire qu'il eut, dans le royaume des sons, le génie d'un Shakespeare; mais sa nature est de la même famille que l'auteur de la *Tempête*. Ce qui dominait en lui, avec la noblesse chevaleresque du cœur, c'est l'imagination. Cette faculté eut assez souvent chez lui une fonction créatrice et inspirée; elle fut surtout un admirable pouvoir d'assimilation au service d'une intelligence très large et d'une adresse de main tellement exceptionnelle que, pour s'exercer, elle dut agrandir tout ce qu'elle touchait. Ceci s'applique d'abord à des œuvres qui sont un peu gênantes quand on veut parler de Liszt avec une entière sympathie : toutes ces paraphrases sur des airs de *La Muette*, de *La Juive*, de *La Somnambule*, de *Norma*, des *Puritains*, de *Lucie*, des *Huguenots*, de *Rigoletto*, de *Tristan*, des *Maîtres chanteurs*, de *Parsifal*, de tant d'autres opéras qui ne méritaient pas cet excès d'honneur ou cette indignité. C'est l'imagination qui suggéra l'idée singulière d'adapter

à des *Études* de piano la virtuosité énorme de Paganini, de réduire au piano les Symphonies de Beethoven ou d'écrire des « légendes » comme *Saint François de Paule marchant sur les flots* et *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux;* c'est elle qui règne dans les 19 Rhapsodies où, à la suite de l'exécutant, l'auditeur se grise de rythmes, de couleur et de mélodie orientales; c'est elle qui surabonde dans les 12 poèmes symphoniques et fait, par exemple, que dans *Faust*, c'est la figure de Méphistophélès qui est traitée avec le plus d'originalité; c'est elle enfin qui persiste dans la musique religieuse et nuit trop souvent à son caractère religieux. Liszt n'a pas inventé grand'chose; il a surtout amplifié, orné, commenté, varié, adapté les idées des autres, en suivant son tempérament impérieux. En général, il suit la mode, cette mode singulière qui faisait prendre à Kalkbrenner une *Mazurka* de Chopin comme thème d'enjolivements improvisés, — et il emploie un style composite où on retrouve la manière de ses prédécesseurs ou contemporains les plus différents, depuis Bird, Bull, Couperin, Rameau, Scarlatti, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, jusqu'à Berlioz, Chopin et Schumann. Il est prompt à sentir le beau; il l'aime aussitôt avec passion et il ne peut résister au besoin de le reproduire, de le transposer dans son empire pianistique. « Dans la *Fantaisie sur Don Juan* ou le *Caprice sur la valse de Faust*, dit M. Saint-Saëns, il y a plus de talent et de véritable inspiration que dans beaucoup de productions d'apparence sérieuse et de prétentieuse nullité, comme on en voit paraître tous les jours. » Sans doute; comparer une œuvre quelconque à une autre œuvre qui est « nulle », c'est faire valoir bien facilement la première; mais est-ce là le critérium? « A-t-on réfléchi, dit encore M. Saint-Saëns, que des ouvertures célèbres, par exemple celles de *Zampa*, d'*Euryanthe*, de *Tannhäuser*, ne sont, au fond, que des fantaisies sur les motifs des opéras qu'elles précèdent? » On nous permettra de ne voir là qu'un argument d'avocat très généreux.

La musique religieuse de Liszt est faible, non qu'elle manque de conviction et d'éclat, mais parce qu'elle a des tendances contraires, dues à un esprit très orné, éclectique, connaissant fort bien toutes les variétés de genre et plus

disposé à en faire une somme qu'à subir la règle d'une unité sévère. Dans sa messe avec chœur pour voix d'hommes, où, sauf dans l'*Agnus dei*, l'orgue est facultatif, Liszt paraît assez souvent vouloir se rapprocher du chant liturgique voisin de la déclamation; il emprunte au répertoire grégorien le thème du *Gloria*, il donne au *Credo* une forme presque archaïque avec une harmonie de soutien très simple, et il traite le quatuor vocal comme un solo accompagné. On peut même dire que les plus beaux effets qu'il obtient sont dus à l'unisson. Dans la Messe pour chœur mixte, le contrepoint tient beaucoup plus de place. Les deux messes hongroises avec orchestre, l'une pour l'inauguration de l'église de Gran (1856), l'autre pour le couronnement de 1867, sont des œuvres dramatiques, brillantes, avec des pages descriptives assez nombreuses : dans la première, il y a une fugue, de thème assez gai, sur les mots *cum spiritu sancto*, un souvenir visible du *Dies iræ* de Berlioz dans la partie du *Credo* relative au jugement dernier, et, à côté de morceaux vigoureusement expressifs, des idées insignifiantes, répétées, transposées inutilement par l'orchestre. Dans la seconde messe, dont l'allure a une fière assurance, et comme un air de défi, on trouve un *Credo* de caractère grégorien à l'unisson, un solo de violon (au *Benedictus*) repris ensuite par les violoncelles, puis par tous les instruments; l'ensemble a un cachet tantôt liturgique, tantôt national-hongrois : cette musique sacrée ressemble à une peinture de décors d'opéra.

Liszt, malgré l'universalité de son intelligence musicale, n'a jamais pu, lorsqu'il écrivait, s'élever à la musique pure, j'entends celle qui ne prend pas son point d'appui principal dans l'agrément de la virtuosité ou qui ne se met pas au service d'un texte verbal fournissant le soutien d'une donnée poétique. Son unique *Sonate* (en *si* mineur, dédiée à R. Schumann), formée d'une seule pièce, en trois parties, n'est ni une Sonate, ni une Fantaisie (au sens où ces mots étaient compris par Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann), mais une improvisation de caractère rhapsodique.

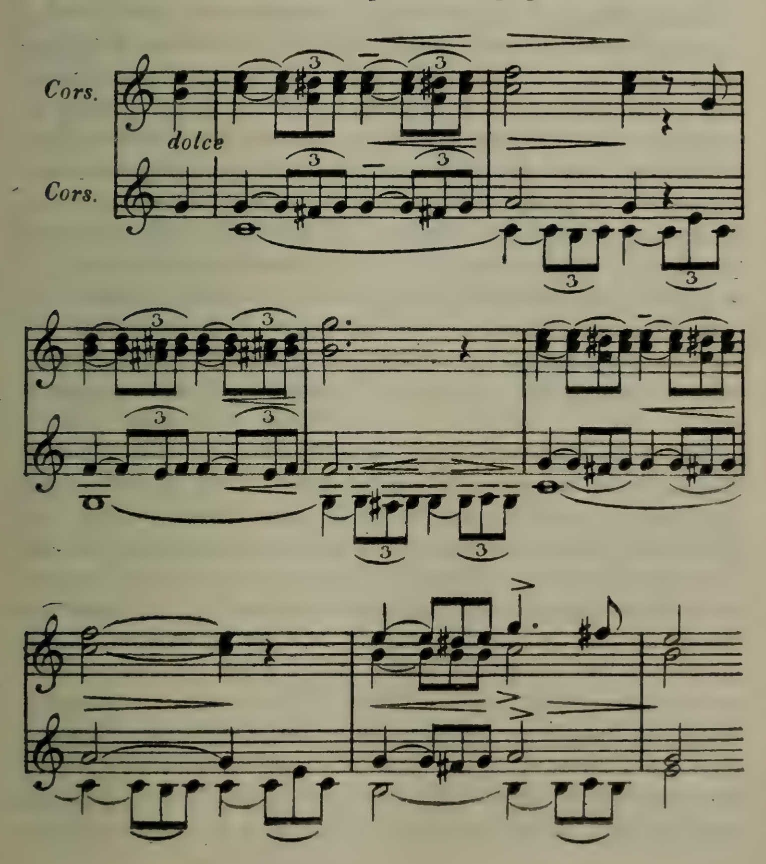
Ses deux oratorios, œuvres de sentiment et de fantaisie, offrent les mêmes disparates que les messes. Dans *S. Eli-*

sabeth, dont la légende le ramenait à de chers souvenirs nationaux, il emploie, suivant l'exemple donné par Berlioz, ce que Wagner devait appeler le système des *Leitmotive* : il caractérise Elisabeth, dans toutes les scènes où elle paraît, par un motif emprunté au début d'un hymne qu'on chantait aux XVIe et XVIIe siècles à la fête de la sainte, et qu'il plie à l'expression de sentiments divers; et partout où il est question de la Hongrie, il a un autre thème caractéristique de marche allègre, tiré du répertoire populaire hongrois. Dans *Christus*, il traite à peu près la même matière que Hændel dans le *Messie*, mais en intercalant, contrairement à l'usage, cinq épisodes descriptifs entre l'Avent et la Passion; il fait prédominer comme lui la forme chorale. Voulant faire entrer dans le courant de l'art profane le sujet religieux par excellence, il est tour à tour archaïque et novateur très moderne. Il débute par un thème emprunté à l'introït *Rorate Cœli* que l'Eglise chante depuis l'Avent jusqu'à la Nativité (voir, sur son importance, le premier volume de notre *Histoire*, p. 303) et il en fait le rappel plusieurs fois au cours de l'œuvre; pour l'annonciation, pour l'*Alleluia* chanté par les femmes, il emploie la forme simple, homophone, dans le style *a capella*. L'entrée à Jérusalem débute par le motif liturgique du *Benedictus*, et le *Stabat* (3e partie) est encore tiré du répertoire de l'Eglise. Ailleurs, c'est la chanson populaire qui semble avoir été mise à contribution, c'est un chœur mixte qui prend l'allure d'un *fugato*, c'est l'orchestre qui se substitue aux voix pour le « chant des bergers » ou bien (2e partie) qui exécute une symphonie à programme sur le miracle de la tempête apaisée par Jésus. Rien de plus légitime, en soi, que cette diversité; et partout règne une sincérité évidente; mais c'est avant tout une sincérité de virtuose et d'improvisateur : les souvenirs écrasants de Bach, de Hændel, de Beethoven font paraître un peu mince, malgré ses broderies, l'étoffe où *Christus* est taillé.

Les deux « symphonies » sont inégales. Celle de *Faust* a une valeur très sérieuse, une richesse de formes parfois surabondante, mais elle est plus chargée de notes que de couleur, et, malgré le luxe de l'écriture, n'arrive pas à créer l'émotion. Très rares sont les idées mélodiques originales.

L'ensemble impose l'attention mais sonne creux. La simplicité expressive et pénétrante fait défaut; la partie la meilleure est la dernière où les sarcasmes de Méphistophélès sont représentés par de piquantes images. Dans la symphonie sur *Dante*, plus écourtée, moins brillante, on regrette de voir le compositeur reproduire au-dessus de la partie des trombones ténors et des violoncelles les vers du poète dont il prétend donner l'équivalent.

Dans les douze *Poèmes symphoniques*, il y a certainement des beautés, plus d'un trait d'inspiration réelle. C'est un vrai musicien-poète qui a écrit cette phrase des *Préludes* où le chant des cors, doublé par les violons divisés et en sourdine, est soutenu par des arpèges de harpes :



Ce thème d'amour ou de pastorale, *expressif et tranquille*, a une poésie noble qui rappelle la manière de Weber. Ces concentrations de sentiment sont assez rares. La pensée de Liszt se répand trop souvent en formules diffuses. Ainsi dans *Les Idéals*, où il exprime les passions de la Jeunesse, la puissance de l'enthousiasme, les joies que donnent la Nature, le travail, l'amitié, il veut indiquer l'idéal permanent, comme à tous les âges de la vie : il emploie alors une phrase redondante, très longue; et bien qu'il la fasse reparaître comme le refrain d'un *Rondo*, il est loin d'arriver à ce sentiment du divin que donnent quatre mesures de certains adagios de Beethoven. Il vaut par les rythmes plus que par la qualité de la mélodie et le mélange original des timbres. L'orchestre de ces *Poèmes symphoniques* est assez pauvre; à l'œil, beaucoup de pages rappellent les partitions du XVIIIe siècle; les remplissages, sinon les tricheries, y abondent. D'une façon générale, cette musique est trop littéraire, encombrée d'idées extra-musicales. Dans des Préfaces inutiles mais typiques, Liszt commente sa propre éloquence et va jusqu'à nous avertir du sens qu'il faut lui attribuer. Il nous dit qu'en écrivant *Orphée*, — où il célèbre l'art en général, sans s'attacher à la légende du chanteur magicien et de son Eurydice, — il « revoyait en pensée un vase étrusque de la collection du Louvre représentant le premier poète-musicien drapé d'une robe étoilée, le front ceint de la bandelette mystiquement royale, etc... ». Au sujet de *Prométhée*, écrit pour l'inauguration de la statue de Herder à Weimar en 1850, il parle des marbres antiques, des fragments d'Eschyle, et même des gloses modernes sur le mythe du Titan; en tête des *Héroïdes funèbres*, où on a signalé une instrumentation un peu militaire, avec tambour et tamtam, il y a une dissertation philosophique sur l'esprit humain et sur la douleur. Avant de lire *Ce qu'on entend sur la Montagne*, nous sommes prévenus que le poème de V. Hugo a été ingénieusement corrigé; il y a deux voix : l'une, celle de la nature, chante la beauté et les harmonies de la création; l'autre, celle de l'Humanité, est gonflée de cris de révolte et de blasphèmes : « Ces deux voix se succèdent de loin, puis se rapprochent, *se croisent jusqu'à ce que la contemplation*

émue du poète touche silencieusement aux confins de la prière. » Cette musique procède volontiers par citations. Dans le *Tasse*, écrit pour le centième anniversaire de la naissance de Gœthe en 1849, Liszt a pris comme thème « le motif sur lequel il a entendu les gondoliers de Venise chanter les strophes du Tasse » (?); il use d'un moyen analogue dans *Hungaria*, dans les *Bruits de fête*. Enfin, cette musique affecte parfois un réalisme d'ordre inférieur. Dans la *Bataille des Huns*, dont le vrai sujet est le triomphe de la civilisation chrétienne sur la barbarie, Liszt s'attache à des motifs de chevauchée, et veut imiter un tableau de Kaulbach où les esprits des guerriers morts reprennent la lutte au-dessus des nuages. *Mazeppa*, au lieu de mettre en lumière l'idée principale, le *génie*, indiquée par Hugo à la fin de son poème, est surtout une galopade vertigineuse, une pompe d'hippodrome.

Liszt fait penser à notre Gustave Doré : c'est un illustrateur. Rares sont les moments où il se recueille pour regarder en soi-même; il est très en dehors, presque toujours en parade, sans charlatanisme d'ailleurs, avec une conviction altière et une sorte de naïveté dans l'emphase. Quoi qu'il écrive, on est dominé par le souvenir obsédant du virtuose à crinière de lion qui, assis devant les touches d'ivoire, semblait dire au public, comme le Dieu de la Bible : « Considérez que je suis le dieu unique; qu'il n'y en a pas d'autre, et que nul ne peut se soustraire à ma main puissante! »

Chez lui, en résumé, malgré sa générosité chevaleresque, son admirable ouverture d'esprit, sa puissance de séduction, et ses éclairs de génie, le compositeur laisse une impression incomplète et équivoque, — comme le pseudo-abbé qui, en pressant une princesse sur son cœur, disait avec sérénité : je crois en Dieu, puisque je vous aime!

Bibliographie.

Le catalogue et les *Œuvres complètes* de Liszt ont été publiés par Breitkopf (Leipzig). En 1910 avaient paru, dans cette édition, Les *Poèmes symphoniques*. — C. Saint-Saens : *Portraits et Souvenirs*. — E. de Bricqueville : *Franz Liszt*, esquisse (Avignon, 1884, br. in-16). — A. Boutarel : *L'œuvre symphonique de Fr. Liszt et l'esthétique moderne* avec des exemples tirés de

ses principaux ouvrages (Paris, 1886, au *Ménestrel*, in-8°). — J. CHANTAVOINE : *Liszt* (Paris, Alcan, 1910, in-16, 248 p.). — RAPHAEL LEDOS DE BEAUFORT : *The abbé Liszt : the Story of his life* (Londres, 1886, in-8°). — A. HABETS : *Franz Liszt d'après la correspondance de Borodine* (Paris, 1893, in-8°). — R. POHL : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, II, *Fr. Liszt, Studien und Erinnerungen* (Leipzig, 1883). — L. RAMAUX : *Fr. Liszt als Künstler und Mensch* (Leipzig, 1886-94, in-4°). — B. VOGEL : *Fr. Liszt; Abriss seines Lebens und Würdigung seiner Werke* (Leipzig, 1888, in-8°). — JANKA WOHL : *Fr. Liszt, Souvenirs d'une compatriote* (Paris, 1887, in-18).

EUG. RAPIN (privat-docent à l'Université de Lausanne) : *Histoire du piano et des pianistes* (1904, in-8° de 506 p., B. N. : V 31309). — A. EHRLICH : *Berümte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart* (Leipzig, 1893, 1 vol. de 367 p. contenant 116 notices biogr. avec portraits). — E. PAUER : *A Dictionary of pianists and composers for the pianoforte*, 1 vol. de 159 p., Londres, Novello, 1895. — A. MARMONTEL : 1° *Les pianistes célèbres* (1 vol. 310 p., 1878); 2° *Virtuoses contemporains* (1882); 3° *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano* (1 vol. de 194 p., s. d.).

CHAPITRE VII

UN VIOLONISTE ROMANTIQUE : PAGANINI
LES MAITRES FRANÇAIS DU VIOLON

Les violonistes exécutants et compositeurs. — Les anciens maitres français. — Un jugement de Spohr. — Paganini; ses origines; les étrangetés de son aspect et de sa vie. — Impressions de ceux qui l'ont entendu. — En quoi Paganini est romantique; valeur de son œuvre. — Retour à l'École française : élèves formés par Baillot, Rode, Kreutzer. — Les violonistes célèbres à l'étranger. — Le violoncelle. — La flûte. — Instruments créés par Ad. Sax.

Considéré dans ses deux aspects, — composition et exécution, — presque toujours réunis un en même sujet, l'art du violon a produit des artistes aussi nombreux, aussi brillants et entachés des mêmes faiblesses que l'art du piano. L'*Air varié* a sévi sur lui autant que les fantaisies et « arrangements », pour clavier, de morceaux d'opéras célèbres. Un genre plus ambitieux a été très cultivé dans la première moitié du siècle : le Concerto. Le Concerto pour violon a des allures de grand personnage; on lui a fait les honneurs de la monographie. Il est toujours en représentation et se pare de tout ce qui peut lui donner un air de noblesse. Il semble emprunter au drame lyrique la solennité de ses ouvertures et sa phraséologie pathétique; aux romances, leur *cantabile* sentimental; au rondo, la jovialité de ses scherzi. Dès que le *tutti* a terminé son introduction, le Concerto prend un air chevaleresque comme au début d'un combat extraordinaire, ou bien une attitude mystérieuse comme s'il allait révéler, à la face du monde, de terribles vérités. Il est beaucoup plus inoffensif qu'il ne paraît. Il a toujours un secret à vous dire; et ce secret

n'est rien. En réalité, il veut vous montrer, par la puissance du son, par la « double corde », qu'il est capable, lui aussi, de lutter dans une certaine nature avec l'orchestre; et il veut aussi nous intéresser par des exercices qu'il faut juger un peu en spécialiste du violon, non en pur musicien, tels que le *détaché*, le *sautillé*, le *staccato volant*, le *martelé*, le *pizzicato* jeté dans le coup d'archet comme une poignée de grains de sel dans le feu, etc. De cet éclectisme de style et de ces jeux, les virtuoses ont fait d'abord un art de parade, qui, trop souvent, sonne creux; mais ils modifièrent peu à peu leur tendance : tout en poussant très loin la technique pure, ils apprirent à s'effacer, à servir l'œuvre exécutée au lieu d'en faire un moyen de briller à tout prix, et à exprimer avec exactitude la pensée des grands maîtres.

Pour l'exécution, l'École française fut prépondérante. L'Italie qui, au XVIII[e] siècle, avait été si fertile en violonistes, devint dans la suite assez pauvre; Viotti marque l'apogée et la fin de son influence. Paganini fut une exception, un *monstrum unicum*. Après lui, le seul virtuose italien fut son élève SIVORI (1815-1894). Spohr, qui visita l'Italie en 1816, dit, dans son autobiographie, que l'orchestre de Rome, quoique composé des meilleurs maîtres locaux était d'une ignorance, d'un mauvais goût, et d'une fatuité qu'on ne saurait décrire. Chacun faisait des fioritures, à sa fantaisie. « C'est du bruit, dit-il, plus que de la musique. » Spohr jugeait l'École française, non sans raison, d'après un des meilleurs élèves de Kreutzer (LAFONT); il lui reconnaissait les plus séduisantes qualités, mais lui reprochait d'ignorer ce sentiment, cette faculté et cette intensité d'émotion qui sont indispensables, par exemple, lorsqu'on joue un bel *Adagio*. Le reproche paraît avoir été justifié dans la première moitié du siècle; dans la seconde, le reproche inverse serait plus mérité. Par une sorte de réaction exagérée, les violonistes s'appliquèrent à mettre partout, même dans un badinage de Mozart, une sensiblerie affectée, et ne purent jouer la mélodie la plus simple, dans un mouvement lent, sans faire sangloter la corde par un *vibrato* inopportun.

Le Conservatoire de Paris, à ses débuts, fut dominé.

aussi bien pour les principes d'exécution que pour le choix des œuvres à exécuter, par Viotti († 1824), dont le nom règne à peu près seul, invariablement, dans les premiers programmes de concours ou d'exercices, et qui a été appelé « le père de l'art moderne du violon ». Le mot est de Dancla, qui s'explique ainsi : « C'est Viotti qui, par l'admirable division de l'archet, a fourni au mécanisme d'incomparables moyens de colorer le style et d'accentuer la pensée musicale ; on lui doit l'art de ces beaux traits en *martelé articulé* qui sont le meilleur exercice de l'avant-bras. » Les maîtres de la génération suivante qui ont fondé la réputation de notre grande École nationale sont : le Parisien Baillot (1771-1842), le Bordelais Rode (1774-1834), le versaillais Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Nous indiquerons les élèves qu'ils ont formés et qui, à leur tour, devinrent des maîtres célèbres ; mais nous ferons d'abord une place à part à celui qui, dans les années 1831, 1834, 1836, provoqua l'enthousiasme, on pourrait dire la stupeur de Paris. Son génie n'était pas sans analogie avec celui de Liszt qui a porté sur lui le jugement suivant (d'après Lina Ramann) : « Il est unique, dit Liszt en substance, et ne peut pas avoir de successeur ; car quiconque tenterait de l'imiter — à supposer qu'il en eût les moyens ! — passerait tout de suite pour un charlatan. Aussi bien, il n'était pas dans la bonne voie : l'habileté technique n'était pas pour lui un moyen, mais un but ; et c'est mauvais. Il ne faut pas se servir de l'art uniquement pour étaler son *Moi*. » Ce virtuose, c'est Paganini, autre figure à mettre en bonne place dans la galerie des romantiques, mais absolument différente de celles dont nous avons déjà parlé. Un critique allemand a émis à son sujet cette opinion originale : « Paganini a poussé si loin la virtuosité qu'il lui a porté le coup fatal en la rendant inaccessible aux autres violonistes ou en refoulant au rang de plagiaires prétentieux ceux qui voudraient marcher sur ses traces. »

Il y a des personnes à qui la nature a donné une âme de poète ou d'artiste, mais qui ne produisent rien parce que les difficultés d'exécution les arrêtent. Il en est d'autres pour qui ces difficultés semblent ne pas exister, et qui s'attachent volontiers à leurs complications les plus redou-

tables pour les vaincre ensuite en se jouant. Tel fut Rubens pour le dessin; tel était Liszt au piano; tel fut Paganini, l'archet à la main. Mais la virtuosité qui paraît dans l'imitation d'un modèle naturel, ou, s'il s'agit d'un violoniste, dans l'interprétation d'une œuvre de maître, et qui, comme telle, peut se contenter de l'exactitude, est à la fois plus justifiée et plus intéressante que la virtuosité pure, celle qui est à elle-même sa fin et n'a d'autre raison d'être que l'étonnement qu'elle procure. En second lieu, la virtuosité dans les arts du rythme ne laisse pas, comme dans les arts du dessin, de monument durable; elle s'évanouit avec celui qui en a tiré gloire et richesse, après avoir ébloui pendant quelques soirées de concert un public stupéfait. Aussi est-elle stérile; elle ne peut devenir principe d'aucun progrès fécond. Nous serons quittes envers Paganini en indiquant à l'aide de quelques témoignages l'impression qu'il fit sur ses contemporains.

Il naquit à Gènes en 1782; son père était un très modeste marchand, un peu musicien. On cite bien le nom de quelques maîtres dont il reçut les leçons : un G. Costa, Génois, un Alessandro Rolla et un Ghiretti de Parme; mais grâce à son extraordinaire nature, il fut surtout un autodidacte. Encore enfant, il reçut comme présent d'un auditeur enthousiaste un Guarnerius qui, jusqu'à sa mort, fut son instrument favori (conservé aujourd'hui dans une vitrine de musée, à Gênes). De bonne heure, il s'émancipa de l'autorité paternelle et commença une vie assez aventureuse dont la légende accentua certaines singularités. Comme ses apparitions en public étaient suivies de retraites mystérieuses et assez longues, on raconta un jour qu'il expiait en prison l'assassinat d'un violoniste rival, ou celui d'une amante infidèle. On prétendit aussi qu'à Londres il avait enlevé une jeune fille. Une lettre à la *Revue musicale*, où il s'efforce de transformer cet enlèvement en acte de bienfaisance et de charité, n'entraîne qu'à moitié la conviction du lecteur; elle montre qu'il avait au moins beaucoup d'ennemis. Il était difforme, très maigre, d'une pâleur qui le faisait ressembler à un fantôme. On le disait très avare et cupide; il est difficile de le croire, quand on songe à la façon dont il témoigna son admiration à Berlioz (envoi,

après un concert, d'un chèque de 25 000 fr.). Dans une première période, il parcourut l'Italie du Nord, — Lucques, Milan, Rome, Venise, — où il connut des triomphes aussi éclatants que ceux de Rossini, en battant facilement les rivaux (le Français LAFONT, le Polonais LIPINSKI) avec lesquels on le mettait aux prises. C'est à quarante-quatre ans seulement (1828) qu'il parut à Vienne; après s'être fait entendre dans l'Allemagne du Nord, il commença en 1831 ses tournées de concerts à Paris et à Londres. Quand il mourut (à Nice, en 1840), il laissait une fortune d'environ deux millions.

Ad. B. Marx, dans ses *Souvenirs* (II, p. 75) note la singulière impression que faisait, en paraissant sur la scène, devant un public qui retenait son souffle, la tête de cette homme pâle comme un mort, au front bombé, surmonté de cheveux noirs embroussaillés, avec des yeux étincelants comme des diamants... Bennati, qui fut son médecin à Paris, complète le portrait : « Paganini a l'épaule gauche plus haute que l'autre, ce qui, lorsqu'il se tient debout, et les bras pendants, fait paraître le droit beaucoup plus long que l'autre... La main n'est pas plus grande qu'elle ne doit l'être; mais il en double l'étendue par l'extensibilité que toutes ses parties présentent. Ainsi, il imprime aux premières phalanges des doigts de la main gauche qui touchent les cordes, un mouvement de flexion extraordinaire, qui les porte, sans que sa main se dérange, dans le sens latéral à leur flexion naturelle, et cela avec facilité, précision et vitesse... La délicatesse de l'ouïe de Paganini dépasse tout ce qu'on pourrait imaginer... Dans plusieurs occasions, il a montré quelle est la perfection de son organe musical, en jouant juste sur un violon qui n'était pas d'accord. » (*Revue de Paris*, mai 1831, *Notice physiologique sur Paganini.*) — Un de ses premiers biographes, Shottky, donne les détails suivants : « Il est aussi maigre qu'on peut l'être; avec cela un teint blême, un nez d'aigle pointant en avant, et de longs doigts osseux. A peine paraît-il pouvoir supporter ses habits; et, quand il fait la révérence, son corps se meut d'une façon si singulière que l'on craint à tout moment de voir ses pieds se séparer du corps et l'homme tout entier s'écrouler en un tas d'ossements. Quand il joue, le pied droit est placé en avant et, dans les mouvements accélérés, marque la mesure avec une vivacité comique, sans que cependant le visage perde de son impassibilité de mort, sauf lorsqu'il s'éclaire d'un certain sourire en entendant les tonnerres d'applaudissements; alors ses lèvres s'avancent, et ses yeux, avec une expression intense, mais sans bienveillance, errent de tous côtés. Pendant les repos, son corps forme une sorte de triangle se courbant d'une manière inouïe, tandis que la tête et le pied droit s'avancent. » (JULIUS SCHOTTKY, *Paganini's Leben*, Prague, 1830.)

Les jugements sur le virtuose sont presque tous enthousiastes ; il s'y mêla pourtant quelques réserves, venues naturellement de confrères... très connaisseurs. Il semble d'ailleurs que Paganini, avant son voyage à Vienne, n'avait pas atteint les sommets où il s'éleva plus tard.

Spohr, qui l'entendit à Venise, écrit de cette ville, le 17 octobre 1816 : « On cherche maintenant à savoir exactement comment il enchante son public ; aussi raconte-t-on sur lui des choses qui n'ont rien de musical ; on lui décerne des éloges hyperboliques, on dit que c'est un véritable sorcier et qu'il tire de son violon des sons qu'on n'avait encore jamais entendus avant lui. Les connaisseurs pensent au contraire qu'on ne peut lui dénier une grande agilité de la main gauche dans les doubles cordes et les *passages* de toute sorte ; mais ce qui intéresse le gros public vulgaire, l'abaisse au rang du charlatan et ne parvient pas à compenser ses défauts : un son fort, un grand coup d'archet, et un phrasé du chant qui manque de goût. » (*Selbstbiographie*, I, p. 304.) — A Prague, le correspondant d'un journal de Hambourg critiqua assez vivement le jeu du « Mage du Midi » : « Les choses qu'il répète sans cesse, dit-il, sont un inexprimable amalgame sur le chevalet qui ne forme nullement des sons réguliers, mais un gazouillis de moineaux, puis à la fin de chaque variation un *pizzicato* rapide de six notes avec la main gauche. Il conduit son archet aussi pauvrement qu'on peut l'imaginer. Pas un musicien, ici, n'a eu l'envie de briser son violon, comme cela est arrivé, dit-on, à Vienne, *mais ils se moquent de lui et des Viennois.* » (*Hamburger Bœrsenhalle.*)

Voici des témoignages d'un ordre différent :

Guhr, maître de chapelle et directeur du théâtre de Francfort, auteur d'un livre sur *Paganini et l'art de jouer du violon* (1831), s'exprime ainsi sur le virtuose dont il avait dirigé les concerts en 1829 : « J'ai été assez heureux, il y a quelques années, pour entendre, pendant mon séjour à Paris, les plus grands maîtres de l'école française, Baillot, Lafont, Bériot, Boucher, et plusieurs autres, et je conserve encore un vif souvenir de la profonde impression que fit sur moi leur magnifique talent ; mais leur jeu ne différait pas essentiellement des autres grands maîtres alors connus... Il n'en est pas de même de Paganini : chez lui, tout est nouveau, inouï ; il sait produire sur son instrument des effets dont on n'avait jusqu'alors aucune idée, et qu'aucune parole ne peut rendre. »

Quant aux « secrets » de Paganini que le kapellmeister allemand résolut de pénétrer, ils consistaient, selon lui : 1° dans la manière dont il accordait son instrument ; 2° dans un maniement de l'archet qui lui était propre ; 3° dans le mélange et la liaison des sons produits par l'archet avec le pizzicato de la main gauche ; 4° dans l'emploi des sons harmoniques, doubles ou simples ; 5° dans l'exécution sur la

corde de *sol*; 6° dans ses incroyables tours de force. Une majesté sublime jointe à une pureté sans tache, des passages en octaves et en dixièmes lancés comme des flèches rapides, des traits en quadruples croches, dont l'un, *pizzicato*, est toujours suivi par un autre *coll'arco*, et tout cela si exact et si précis que la nuance la plus fugitive n'échappe pas à l'auditeur; des cordes montées et descendues sans interruption, dans les morceaux de bravoure les plus difficiles, — tout cela, qui en d'autres circonstances toucherait aux limites du charlatanisme, transporte jusqu'au ravissement muet, tant l'exécution est d'une perfection inégalable. » (*Musik-Zeitung*, de Vienne, 7 mai 1828.)

— « J'avais treize ans lorsque j'entendis Paganini. Homme étrange, fantastique, doué d'une puisance prodigieuse de mécanisme. Quelle justesse, quelle sûreté dans le trait, quelle chaleur sympathique dans le son! C'est dans sa musique surtout qu'il est inimitable. Les œuvres de Viotti, de Rode, de Kreutzer convenaient moins à sa nature nerveuse, fiévreuse même. Pour l'interprétation de Viotti, qui demande une variété d'accent extraordinaire, il fallait l'archet fulgurant de Baillot. On ne pouvait du reste faire de comparaison entre ces deux grands artistes. Certes Paganini n'eût pas joué comme Baillot le sublime quatuor en *ré* mineur de Mozart ou le Septuor de Beethoven; mais, par contre, Baillot aurait été peu à son aise dans l'exécution diabolique de la musique de Paganini. Non que Baillot manquât de mécanisme; mais son tempérament le portait à éviter ce qu'il appelait les grandes exentricités.

« Il me semble toujours voir Paganini, tant il m'a frappé : son violon chante encore à mes oreilles. Je ne dois pas laisser ignorer à mes lecteurs que Baillot se voilait la face quand il entendait un violoniste faire un pizzicato de la main gauche, des sons harmoniques ou un trait en staccato lancé!... Paganini me frappa surtout dans l'exécution de son deuxième concerto, *La Clochette*, où se trouvent des sons harmoniques doubles; dans le premier morceau de son premier concerto où les quatre cordes étaient montées un demi-ton plus haut; dans la *Prière de Moïse* jouée sur la quatrième corde, le *sol* monté au *si* bémol donnant à la sonorité un timbre doux et pénétrant, et dans le morceau pour violon seul : *Nel cor piu non mi sento*, où la main gauche joue en pizzicato un rôle prépondérant. Ma jeune imagination était à cette époque tellement impressionnée et exaltée par cette exécution endiablée et suave tout à la fois, que je ne pouvais dormir la nuit. Pour les concerts de Paganini, l'orchestre était placé sur le théâtre. Lorsque j'ai entendu le final de *La Clochette* j'étais à côté de M. Urhan, le célèbre alto chargé de faire tinter la clochette qui répondait au violon solo dans les *fas* aigus. Je voyais admirablement l'exécutant. Ce qui m'avait frappé tout d'abord, c'était l'ensemble des doigts de la main gauche qui tombaient sur la touche comme une griffe puissante. Quand il faisait des octaves avec le premier et le troisième doigts pour arriver à faire une suite de dixièmes dans le haut du manche, les doigts toujours d'aplomb et parfaitement placés ne se levaient que quand il le fallait absolu-

ment. Cet ensemble dans les doigts si indispensable pour obtenir la sûreté de l'intonation, je ne l'ai remarqué après Paganini que chez Vieuxtemps.

« Quelques artistes ont dit que Paganini était un météore lumineux, qui n'aurait pas dû laisser de traces... Je m'inscris en faux contre une opinion aussi erronée, je dirais même injuste, car, aujourd'hui comme alors, Paganini a rendu un immense service aux violonistes intelligents qui ont su s'inspirer de certains effets nouveaux qui lui étaient propres. Pour que le mécanisme soit au service de l'intelligence, il faut élargir la gymnastique des doigts, et j'estime qu'en dehors des œuvres des Bach, de Tartini, de Locatelli, de Campagnoli et des œuvres anciennes et modernes spécialement écrites dans ce but, il importe de travailler sérieusement les études de Paganini qui sont un chef-d'œuvre, et un véritable monument pour l'école du violon.

« J'avais remarqué aussi chez Paganini sa grande main sèche, nerveuse et d'une souplesse étonnante, ses doigts longs et effilés, ce qui lui permettait de faire des écarts énormes et des doubles et triples extensions avec une facilité extraordinaire. Les sons harmoniques doubles et artificiels, les suites de tierces et de sixtes harmoniques, si difficiles pour les petites mains, en raison des écarts qu'elles exigent, n'étaient pour lui qu'un jeu. Quand il faisait un accompagnement en pizzicato de la main gauche, alors que le chant était fait par la main de l'archet, le quatrième doigt avait une force prodigieuse pour pincer la corde, même quand les trois autres doigts étaient posés. De plus, malgré l'abandon qu'il donnait à la phrase, Paganini avait en jouant une mesure d'une parfaite exactitude. » (Ch. Dancla, *Notes et Souvenirs*, 1893.)

A Londres, où Paganini se rendit en quittant Paris, les journaux, en fait d'opinion, donnent surtout des chiffres de recettes : trois concerts produisirent 867 livres sterling !... *L'Athæneum* le décrit pittoresquement en une ligne : « un véritable Samiel *in apparence*, et sans aucun doute un démon *in performance* ».

Romantique, Paganini le fut par l'étrangeté de son aspect, par sa vie mystérieuse, par sa virtuosité, qui lui tenait lieu de passion et de flamme intérieure. Il y a une certaine analogie entre son application à reculer le plus possible les limites expressives du violon et celle de Berlioz à tirer de l'orchestre des effets tout nouveaux. L'un faisait par excès de technique et à froid, ce que l'autre faisait par surabondance de lyrisme et d'imagination, chacun dans son domaine ; mais des deux côtés, — comme aussi chez Liszt, — il y eut un dévergondage presque égal dans l'emploi du matériel sonore. Paganini était un musicien à la fois étonnant et de valeur moyenne. On rapporte que quand il pre-

nait part à un trio ou un quatuor, il devenait un violoniste de second ordre. Son opus 1, *24 Caprici per il violino solo, dedicati agli artisti,* paru en 1831, attira l'attention de tout le monde musical, mais eut surtout un succès de curiosité; on croyait y saisir les secrets de l'extraordinaire enchanteur et les procédés de ses opérations magiques. Schumann dans ses op. 3 et 10, Liszt dans ses études de bravoure ont transcrit cet ouvrage pour le piano et lui servent un peu de caution. Plusieurs pages sont d'une musicalité sérieuse; d'autres sont vaines, ou faibles; il ne saurait être question de les comparer aux soli de J.-S. Bach!

Pendant sa vie, Paganini publia, avec *Les Caprices*, 12 *Sonates pour violon et guitare* (op. 2-3), 3 *quatuors avec guitare* (op. 4-5), ouvrages écrits avant 1805, pendant le séjour du grand artiste dans le château d'une comtesse italienne. Il excellait à jouer de la guitare comme du violon. Après sa mort parurent 2 *Concertos pour violon* : l'op. 6, en *mi* bémol majeur, où un violon doit être accordé un demi-ton plus haut que les autres instruments, et l'op. 7, en *si* mineur, où se trouve le célèbre *Rondo* (*La Clochette*), plus un *Allegro de Concert* (*Moto perpetuo*, op. 11), et quelques *Variations*, parmi lesquelles *Le Carnaval de Venise*. Les autres compositions qui portent son nom ne sont pas de lui.

Inévitablement, il faut descendre quand on passe de la technique de Paganini à celle des violonistes franco-belges. Peut-être, sur d'autres points que les prouesses de virtuosité, y a-t-il des compensations. Nous revenons aux trois chefs d'école qui dans l'histoire du violon au XIXe siècle sont presque des chefs de dynastie.

1° **Baillot**, né à Passy en 1771 et mort à Paris en 1842, est un maître classique de l'archet, un artiste à la fois sévère et brillant qui, du culte de l'art, proscrivait toute excentricité. Son œuvre de compositeur est très considérable et comprend près d'une centaine de pièces honorables : Variations, Préludes, Caprices, 9 Concertos, une symphonie concertante pour 2 violons et orchestre, 3 quatuors, 15 trios à cordes, mais c'est à d'autres titres qu'il fait bonne figure dans l'histoire musicale. Imbu des meilleures traditions de l'art italien qu'il avait recueillies pendant son séjour à Rome en 1783, il fut nommé professeur, dès 1795, au Conservatoire; il a résumé son enseignement

dans l'*Art du violon* (1834). Sa *Méthode*, traduite en plusieurs langues, est resté officielle dans notre grande École. Il forma un très grand nombre d'élèves dont beaucoup devinrent des artistes de haute valeur : les principaux sont Charles de Bériot (1802-1870), le premier grand violoniste produit par la Belgique, Henri Vieuxtemps (1820-1881), Charles Dancla (1818-1907), Fr. Ant. Habeneck (1781-1849).

Comme son maître français, de Bériot fut un virtuose élégant, d'une tenue irréprochable, mais un compositeur de musicalité assez commune. Son Concerto en *ré* (op. 26) décourage, par la pauvreté des idées, la sympathie qu'on voudrait témoigner à tous les noms illustres de l'histoire musicale. Son Concerto en *si* mineur, où il a inséré un *Rondo russe*, son *Trémolo sur le thème de Beethoven* sont des œuvres très inférieures. Ses *Airs variés* sont pourtant assez agréables. Ses 49 « Duos brillants » furent écrits, selon l'usage du temps, avec la collaboration des pianistes Labarre, Osborne, Herz, Bénédict, Thalberg. Un fait suggère l'idée de son esthétique : des 60 études que contient son *École transcendante du violon*, il y en a 30 pour l'étude de la justesse et du rythme, et 30 distinctes pour l'*expression*. Selon l'exemple de Paganini Bériot employait, dans ses concerts, un procédé aujourd'hui abandonné : celui de la *scordatura* qui consiste, pour donner plus d'éclat à la sonorité, à accorder l'instrument un demi-ton au-dessus du piano (ce qui oblige l'artiste à transposer au demi-ton inférieur le morceau exécuté). Comme professeur, le mari de la Malibran donnait des conseils originaux, excellents pour les sujets d'élite déjà en possession de tout l'essentiel. Il avait surtout en vue « l'émancipation intellectuelle » de l'élève; il disait au père de Vieuxtemps, en parlant de son fils encore enfant ; « Qu'on ne le livre à personne! Qu'on le laisse se former tout seul! Qu'il se borne à entendre beaucoup d'artistes, à écouter et à réfléchir! » (Témoignages reproduits par Radoux.)

Henri Vieuxtemps fut formé à cette école et se développa selon cet esprit. Le célèbre violoniste Mayseder l'ayant entendu jouer, tout jeune encore, une de ses com-

positions, le jugea ainsi : « Il ne joue pas ce que j'ai écrit, à ma manière; mais c'est si bien, si original, que ce serait dommage de rien changer. » (Radoux. — R. Schumann disait à peu près la même chose en entendant une de ses pièces pour piano jouée par Liszt.).

Vieuxtemps (né à Verviers en 1820, mort en Algérie en 1881) fut un enfant prodige comme Mozart.

Il connut la vie nomade de tous les grands virtuoses, et voyagea dans les deux mondes, mais avec une prédilection pour Paris. « Quand j'aurai terminé toutes mes petites affaires, je partirai immédiatement pour la capitale des capitales pour y chercher un brevet d'artiste premier numéro... ou de nullité » (Lettre du 19 novembre 1840). A Paris (1841) il fut vivement complimenté par Baillot, âgé de soixante-dix ans et considéré comme « chef de l'École française du violon »; il fut apprécié ainsi par Berlioz : « M. Vieuxtemps brave des dangers effrayants pour l'auditeur, mais qui ne l'émeuvent nullement, sûr qu'il est d'en sortir sain et sauf;... il maîtrise son archet et sait *le faire durer* autant qu'il veut. » Vieuxtemps reparut à Paris en 1851, pour jouer son concerto en *ré* mineur, et en 1859, après une grande tournée, sacrifiée aux goûts d'un public vulgaire et dont il parle en ces termes : « Nous venons de commettre 75 fois le crime de lèse-musique, en Amérique, avec Thalberg; je viens me faire absoudre par le public parisien »; en 1876, — pour ne citer que quelques dates de concerts importants, — il fut encore applaudi à Paris. Une de ses tournées de concerts les plus belles fut celle qu'il fit en Allemagne, en 1864-5, avec LA PATTI.

« Si M. Vieuxtemps n'était pas un si grand virtuose, écrivait Berlioz dans le *Journal des Débats*, on l'acclamerait comme compositeur. » L'œuvre de Vieuxtemps est considérable, et garde encore une réelle valeur. Ses premières études de composition, faites à Paris sous la direction de Reicha, ne l'avaient pas préparé à écrire pour un autre instrument que le violon, et, d'après son biographe, il fut autodidacte de façon assez originale : les soirs de théâtre, il allait s'asseoir, à l'orchestre, tantôt près du cor, tantôt près de la clarinette, ou à un autre pupitre; il apprit ainsi la tessiture de chaque instrument et l'écriture qui lui convient. Ses Concertos pour violon et orchestre sont réellement *Concertants*, très supérieurs aux compositions de Baillot et de Bériot et méritent, comme ceux de Spohr, une place à part dans l'histoire du genre. L'op. 10, en *mi*, se compose d'un *Allegro* qui par son développement et ses idées mélodi-

ques, forme une œuvre complète (le Rondo qui suit, avec romance d'introduction, est surajouté, sans faire corps avec ce qui précède). L'opus 31, en *ré*, écrit en 1850, est qualifié de « génial » par un critique très autorisé (A. Shering); il est formé d'un prologue orchestral avec récitatif et solo de violon, d'un Scherzo, et d'un *finale marciale*, thématiquement relié au premier morceau. L'instrumentation est partout remarquable. Ce concerto de forme nouvelle et hardie, joué à une époque où ceux de Liszt étaient encore inconnus, est, sinon une époque, au moins un épisode à signaler dans l'histoire de la musique. C'est, selon le mot de Berlioz, « une magnifique symphonie avec violon principal ».

De Vieuxtemps, nous citerons encore comme étant des œuvres sinon « géniales ». au moins très honorables et d'un sérieux intérêt, le concerto en *fa* dièze mineur (Allegro, Andante, et Rondo sautillant à 2/4), où certains italianismes — surtout dans l'Andante — et quelques clausules banales n'empêchent pas d'apprécier le caractère dramatique des *tutti* et la noblesse du style; le concerto en *la* majeur, op. 25 dont l'introduction, très développée, a un premier thème qu'on peut rapprocher de la IXe symphonie et du Concerto II, op. 19 de Beethoven, et dont l'*Adagio religioso* ne manque pas de grandeur; le Concerto en *la* mineur, op. 37, dont les trois mouvements sont également remarquables. De la *Ballade et polonaise*, op. 38, la première partie est d'un tour poétique, approprié à un récit merveilleux; la seconde, trop brillante, trop « enlevée », avec des passages en style de fanfare, est fâcheusement banale. L'*Air varié*, op. 22, est le type du genre suranné « *morceau de salon* ».

Vieuxtemps a été de 1871 à 1873 professeur au Conservatoire de Bruxelles, où son enseignement a été continué par son plus brillant élève Eugène Ysaye.

Le Français Habeneck (1781-1849), premier prix de violon au Conservatoire en 1804, est aussi un élève de Baillot. Il fut plus habile comme virtuose, professeur, et chef d'orchestre, que comme compositeur. Nous étant imposé comme règle de ne pas parler d'un musicien dont nous n'aurions pas entendu ou lu quelques ouvrages, nous nous sommes fait jouer par un exécutant de premier ordre ses deux Concertos. Il vaudrait mieux, pour sa mémoire, qu'il ne les eût pas publiés. C'est une musique pleine de réminiscences incohérentes, où le style ne s'élève guère au-dessus de l'opéra-bouffe. Comme technicien, Habeneck forma de très bons élèves : le Toulousain Prosper Sainton

(1813-1890), qui, à Londres, eut de hautes fonctions officielles; DELPHIN ALARD (1815-1888), qui succède à Baillot comme maître dans notre grande Ecole, de 1843 à 1875. Célèbre par son jeu plein de verve et de légèreté, Alard a produit un très grand nombre de compositions (*Fantaisies*, *Etudes*, *Duos*, etc.), dont l'écriture est qualifiée de « traditionnelle » par ceux qui veulent employer un euphémisme; son Concerto en *mi* majeur est un spécimen de sa manière, pompeuse et un peu vide. Il a rendu de grands services avec son *Ecole de violon*, traduite en plusieurs langues, et son *Anthologie des maîtres classiques du violon*. Les qualités d'exécution qu'il possédait ont été poussées au plus au point par son élève PABLO DE SARASATE (1844-1908), dont la gloire fut universelle, et qui, sans être lui-même un compositeur sérieux, fit naître un certain nombre de belles œuvres que de grands compositeurs, Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch, écrivaient spécialement pour lui. Habeneck eut un autre élève très illustre : le belge HUBERT LÉONARD (1819-1890), qui suivit les leçons du Conservatoire de Paris de 1836 à 1839, et qui, après avoir été professeur au Conservatoire de Bruxelles, revint à Paris en 1867 pour s'y fixer.

L'enseignement de Baillot s'honore aussi d'avoir produit l'excellent maître CHARLES DANCLA. Comme homme, il était des plus estimables : il a écrit un opuscule (*Notes et Souvenirs*, 1893) qui fait honneur à son caractère, car il est exempt de cette vanité et de cet esprit d'exagération qui égare trop souvent la plume des artistes ayant à parler d'eux-mêmes. Dans la préface d'une réédition du XIIe Concerto de Viotti, il déclare que les traditions de l'art de Viotti lui sont venues par l'intermédiaire de son maître Baillot.

Baillot eut encore pour élèves les violonistes compositeurs J.-F. MAZAS, de Béziers (1782-1849), qui vécut à Paris, Orléans et Cambrai; L. BLONDEAU, de Paris (1784-1865), auteur d'une petite *Histoire de la musique moderne* parue en 1847; le Belge N. L. WÉRY (1768-1867); le Polonais J. N. WANSKI.

2° **Kreutzer** est le violoniste qui, après avoir pris connaissance de la sonate sublime que Beethoven lui avait dédiée, s'écria : « *Il* est complètement fou! » Il ne joua

jamais le chef-d'œuvre dans ses concerts. Comme musicien, un tel homme est jugé par ce fait. Ses œuvres ne le rachètent pas de la faute qui pèse sur sa mémoire; ses concertos (il en a écrit 19) sont aussi faibles pour le style que pour l'invention des idées. Comme professeur, Kreutzer joua un rôle plus utile. Il forma son frère Auguste, violoniste distingué, Ch.-Ph. Lafont, neveu d'un autre violoniste parisien, Is. Berthaume, qui fut directeur des Concerts Spirituels en 1783. Lafont reçut aussi les leçons de Rode et fut violoniste de la chambre de Louis XVIII; il consacra la plus grande partie de sa vie à des tournées de Concerts, dont la plus brillante fut faite en Allemagne avec le pianiste Henri Herz. Compositeur fécond, sinon distingué, il forma à son tour des virtuoses assez renommés : Franz Schubert (1808-1878), auteur d'*Etudes* encore en usage, Jos. Ghys (1801-1848), qui fut professeur à Amiens et à Nantes, Thérésa Milanollo...

Parmi les autres élèves de Kreutzer, on peut signaler Pietro Rovelli, de Bergame (1798-1838), qui, à Munich, fut le professeur du célèbre W. B. Molique (1802-1869); H. Matthäi, de Dresde (1781-1835), Antoine Bohrer, de Munich (1783-1852), le Belge Rémy, Vidal, Peyreville, Fontaine, Tolbecque; Alex. Jos. Artot (1815-1845), élève au Conservatoire de Paris de 1824 à 1831, auteur, entre autres ouvrages, d'un Concerto en *la* mineur (de forme surannée); le Belge Jos. Massart (1818-1892) dont certains élèves sont célèbres : Henri Wieniawski, né à Lublin (Pologne) en 1835 († Moscou, 1880), auteur du Concerto en *ré* mineur (d'un éclat un peu factice); Marsick, qui eut tant de succès à Paris, en 1873, et qui en 1892 succéda à Sauzay (un autre élève de Baillot) comme professeur au Conservatoire. Dans la descendance artistiqne de Massart, on peut placer le nom de Félicité Tua (née à Turin en 1867), qui, au cours de tournées européennes commencées en 1882, eut de très vifs succès.

3° **Rode** a beaucoup écrit; on a de lui 13 Concertos, des Quatuors, des Etudes, des « Sonates brillantes », des *Caprices*, etc., ouvrages caractérisés par une grande pauvreté d'idées. Il lui arrive d'essayer de couvrir cette insuffisance personnelle par des emprunts à peine déguisés. Ainsi, dans son Concerto op. 7 en *la* mineur, il a pillé le concerto du même ton, n° 22, de Viotti. De son enseignement, dont l'influence rayonna au loin, part une lignée de virtuoses renommés. Rode eut pour élève le Hongrois

Joseph Bohm (1795-1876), qui, devenu professeur au Conservatoire de Vienne en 1819, y introduisit l'enseignement français et forma une suite d'artistes :

Un des plus célèbres fut H. W. Ernst (1814-1865), rival de Paganini, auteur d'un Concerto en *fa* dièze mineur (*Allegro patetico*) où la virtuosité est soumise, aussi bien pour les soli que pour le traitement de l'orchestre, à une pensée réellement musicale et au souci de la construction. A l'enseignement de Bohm se rattachent : Joseph Joachim (1831-1907), renommé pour ses exactes interprétations des chefs-d'œuvre de Beethoven; Edmund Singer (né en Hongrie en 1830); les Viennois G. Helmesberger (1800-1873) et Ed. Rappoldi (1831-1903).

A l'École française appartiennent encore : Garcin, de Bayonne (1830-1896), élève d'Alard; Altès, de Rouen (1826-1899); Ed. Deldevez, de Paris (1817-1897), élève d'Habeneck; Jules Armingaud, de Bayonne (1820-1900), qui, avec Jacquard, E. Lalo et Mas, fonda une société renommée de Quatuor. (Un peu auparavant, en 1840, Alard, Dancla, Croisilles et Chevillard avaient commencé à faire entendre les quatuors de Beethoven qu'on ne jouait pas aux séances de musique de chambre données par Baillot; un peu plus tard, Chevillard fonda avec Maurin la Société des Quatuors de Beethoven). Lalo, Lamoureux, Colonne, Sauret, successeur de Sainton (en 1891) à la Royale Académie de Londres, appartiennent à cette pléiade d'artistes.

Les classes de violon de notre Conservatoire National ont formé presque tous les grands violonistes et professeurs du xixe siècle. Elles ont été pendant longtemps sous l'influence de Massard qui y fut professeur de 1843 à 1890. Son enseignement fut célèbre, moins peut-être à raison de son mérite propre, que par la valeur d'élèves remarquables dont il sut s'entourer. Ceux-ci ont même occupé pendant quelques années les quatre classes du Conservatoire : MM. Marsick, en effet, Lefort, Barthelier et G. Rémy étaient tous élèves de Massard. C'est ce qu'on a appelé l'enseignement belge, à raison de l'origine du maître A la démission de M. Marsick, en 1900, sa classe fut confiée à M. Édouard Nadaud (né à Paris en 1862), élève de Dancla, et la mort de M. Berthelier permit d'attribuer une seconde classe à M. Lucien Capet (né à Paris en 1873), élève de Marin. Ces deux professeurs se rattachent à l'école française de Maillot. M. Lucien Capet a fondé un quatuor qui s'est fait entendre avec succès en France et à l'étranger, et notamment aux fêtes données à Bonn en 1891, à la mémoire de Beethoven. Il a publié (1916) un *Traité de la technique supérieure de l'archet*, où abondent les exemples et les détails, et qui est destiné à devenir un ouvrage de

fonds pour les violonistes. M. Ed. Nadaud, après une carrière de virtuose, s'est consacré au professorat et a publié une édition des maîtres du violon, dont l'ensemble progressif constitue une méthode d'enseignement. — Parmi les violonistes contemporains célèbres, il convient de citer M. Ysaye, né à Liége (1858), professeur au Conservatoire de Bruxelles, dont le jeu a une particulière puissance; M. Thomson, né aussi à Liége, en 1857, professeur au Conservatoire de cette ville; enfin deux anciens élèves du Conservatoire de Paris : le Roumain Georges Enesco (1882), virtuose remarquable et compositeur dont la *Symphonie avec violoncelle principal*, la musique de chambre et les *Chansons de Clément Marot* sont appréciées; Jacques Thibaud, né à Bordeaux (1880), qui représente l'élégance, la distinction et le charme de l'École française.

A l'étranger, les bons violonistes sont légion. Il y eut une École de Cassel avec L. Spohr. L'auteur de *Jessonda* fut aussi célèbre comme virtuose que comme compositeur. A Vienne, il soutint avec honneur une sorte de match contre Rode; en Italie, on le mit presque sur le même rang que Paganini; à Londres, il joua devant la cour. A Paris, l'accueil fut beaucoup plus froid. Entre les mains de ce géant, le violon avait l'air d'une pochette. C'est en 1822, après de nombreuses tournées, qu'il s'établit comme Kapellmaister à Cassel. Trois de ses Concertos sont restés célèbres : le 7e, en *mi* mineur (op. 38), le 8e en *la* majeur (op. 47) et le 9e en *ré* mineur (op. 55). Comme Vieuxtemps, Spohr a une place distincte parmi ses contemporains qui ne connaissaient guère que l'emphatique « *grandezza* » des Italiens et le badinage français. Sa mélodie, rappelant le cantabile de Mozart, son goût pour les rythmes de berceuse, pour le chromatisme et la modulation enharmonique, son application (ex., le concerto n° 8) à introduire l'élément dramatique dans la composition, font de lui un romantique assez original. — Il y eut une École de Vienne, avec Mayseder, Bohm, etc.; une École de Prague, avec Pixis, Kalliwoda, Mildner, Dreyschock, Slawjk; une École de Berlin, dont le dernier maître fut Joachim. Pour une liste complète nous ne pouvons que renvoyer à l'ouvrage de Wasielewski, *die Violine und ihre Meister* (1904), sorte de dictionnaire formé d'une suite de brèves notices, et dont nous ne saurions reproduire ici les nomenclatures inévitablement très sèches.

Si l'on observe les progrès réalisés de Haydn à Beethoven et aux œuvres ultérieures de musique de chambre, on peut comparer le violoncelle à un personnage qui dans les sociétés mondaines prenait d'abord peu de part aux conversations. et se bornait à approuver, en les appuyant de quelques mots opportuns, les idées exprimées autour de lui : bientôt, il s'enhardit à émettre des opinions personnelles et, sans prendre d'ailleurs la direction des entretiens, à faire figure de premier plan. Parallèlement, la

virtuosité de son langage se modifia comme sa fonction. La fin d'une seconde étape, dans cette dernière évolution, est marquée par les virtuoses du XVIIIe siècle qui finirent leur carrière entre les années 1800 et 1827 : LUIGI BOCCHERINI, de Lucques (1743-1805), qui vint en 1768 à Paris où furent publiés les premiers ouvrages de sa musique de salon et ses quatre Concertos; les deux JANSON : JEAN-BAPTISTE, de Valenciennes (1742-1803), et son frère LOUIS-AUGUSTE (1749-1815); les deux DUPORT, JEAN-PIERRE, de Paris (1741-1818), et son frère JEAN-LOUIS (1749-1819), un des ancêtres créateurs de la technique; les deux LEVASSEUR, PIERRE-FRANÇOIS, d'Abbeville (1753-1815), auteur des 12 duos pour violoncelle, et son frère JEAN-HENRY, de Paris (1765-1823), qui collabora à la méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire; JEAN-BAPTISTE BRÉVAL, né dans le département de l'Aisne (1756-1825), auteur de symphonies concertantes, d'un grand nombre de compositions pour musique de chambre et d'une *Méthode raisonnée de violoncelle* (1804). Aux maîtres français se rattachent quelques suites d'artistes particulièrement brillantes.

Rendre léger, étendre dans le registre aigu, et adapter le plus possible au langage polyphone un instrument lourd, qui semblait voué aux graves monodies, tel fut le problème résolu par les virtuoses.

Jean-Louis Duport eut pour élève NICOLAS JOS. PLATEL, de Versailles (1777-1835), qui, au commencement du siècle, passait pour le premier violoncelliste de Paris. En 1824, Platel s'établit à Bruxelles, et fut nommé professeur à l'École royale de musique (érigée au Conservatoire en 1831) : c'est là qu'il forma le belge ADRIEN-FRANÇOIS SERVAIS (1807-1866), celui qui fut surnommé « le Paganini du violoncelle », et qui, après avoir fait consacrer son talent par le public de Paris, fit ses plus belles tournées européennes de concerts entre les années 1843 et 1848. Il a écrit, avec 3 concertos, un certain nombre de Caprices et de Duos, des *Fantaisies* avec orchestre qui sont brillantes, d'une musicalité faible, trop souvent d'une longueur excessive. Levasseur eut pour élève un autre grand virtuose, AUGUSTE FRANCHOMME, né à Lille en 1808; premier prix du Conservatoire de Paris en 1826, Franchomme fut

acclamé entre les années 1830 et 1840, en des « soirées musicales » où il avait pour partenaires Alard, Chopin, Liszt, le pianiste allemand Hallé (établi à Paris depuis 1836).

Parmi les autres violoncellistes renommés, nous citerons Ch. Nicolas Baudiot, de Nancy (1773-1849), qui succéda à son maître, J.-B. Janson, comme professeur au Conservatoire, en 1802; Norblin, professeur au Conservatoire de 1826 à 1846, et son élève, le Parisien Prosper Seligman (1817-1882); Sébastien Lee qui, de 1837 à 1868, fut violoncelle-solo à l'Opéra de Paris; l'Anglais Rob. Lindley (1776-1855); Ph. Schindlocker, de Mons (1753-1827), et le Belge François Demunck (1815-1854), élève de Platel, Bernard Romberg (1767-1841), Jos. Merk, de Vienne (1795-1852), Jos. Menter (1808-1856), Karl Schuberth (1811-1863), Christian Kellermann (1816-1866), Max Bohrer (1785-1867), G. Ed. Goltermann (1824-1898) et deux contemporains, l'Espagnol Pablo Cazals et le Français André Hekking.

Il y aurait aussi des généalogies artistiques à établir dans les autres domaines de la virtuosité instrumentale. Pour la flûte, il faudrait remonter à Devienne, professeur au Conservatoire jusqu'en 1802 : Devienne (1759-1803), fut le maître de Jos. Guillou (1784-1853), professeur au Conservatoire en 1816; Guillou fut le maître de Dorus, de Valenciennes (1812-1896); Taffanel († 1908) fut l'élève de Dorus (et Ph. Gaubert est l'élève de Taffanel). Wunderlich, né à Bayreuth en 1755, mais d'éducation française, fut aussi un des premiers professeurs de flûte du Conservatoire : il eut pour élèves Berbiguier, né dans le département de Vaucluse (1782-1836), auteur d'une « *Grande méthode de flûte* », et le Parisien Jean-Louis Tulou (1746-1865), un des maîtres les plus célèbres de l'instrument. Tulou entra en 1813. comme successeur de Wunderlich, à l'orchestre de l'Opéra; *Le rossignol* de Lebrun (opéra de 1815) fut l'occasion d'un de ses triomphes.

Parmi les virtuoses étrangers, on peut mentionner Louis Drouet, né à Amsterdam d'une ancienne famille de réfugiés (1792-1873); élève du Conservatoire de Paris, il fut successivement flûtiste officiel du Roi de Hollande (Louis-Napoléon), de l'Empereur, de Louis XVIII, et voyagea ensuite en donnant des concerts dans les deux mondes.

Pour le hautbois, le maître francais le plus ancien est Ant. Sallantin, né à Paris en 1754, professeur au Conservatoire de 1794 à 1813. Sallantin eut pour élèves Garnier, de Vaucluse (1759-1825), et G. Vogt, de Strasbourg (1781-1870), qui, après avoir été hautboïste de la garde sous Napoléon Ier, appartint aux concerts du Conserva-

toire, de 1828 à 1844. Un des meilleurs élèves de Vogt fut Barret (1808-1879), qui passa la plus grande partie de sa vie à Londres. — Les clarinettistes réputés, dans la première partie du siècle, se rattachent, en France, à l'enseignement de Blasius, de Beer et de Klosé, professeur au Conservatoire; en Belgique, à celui de G. Chr. Bachmann et de Blaës.

Les autres instruments peuvent être représentés ici par celui que Meyerbeer appelait « le génie du cuivre et de l'airain sonore », Adolphe Sax, né à Dinant en 1814. Ce fut un virtuose et un luthier de premier ordre. Il vint à Paris en 1842, pour faire connaître les améliorations apportées par lui à la clarinette-basse.

La clarinette-basse, inférieure d'une octave à la clarinette soprano en *si* bémol, et d'une neuvième majeure à la clarinette en *ut*, était ancienne mais défectueuse. Meyerbeer l'avait employée de façon originale en 1836, au ve acte des *Huguenots* (n° 27 de la partition d'orchestre, onze premières mesures de la scène de l'interrogatoire), pour accompagner ces paroles solennelles de Marcel à Raoul et Valentine agenouillés devant lui : *Savez-vous qu'en joignant vos mains dans ces ténèbres*, etc. Améliorée par Sax, elle reparut au ive acte du *Prophète* en 1849 (scène de l'exorcisme, accompagnement du récitatif dramatique de Jean). R. Wagner l'emploie couramment, et la réunit parfois à trois clarinettes soprano (comme dans *La Valkyrie*, I, 2, p. 22 de la partition). Berlioz dit qu'on produit une impression de terreur lorsque, quatre clarinettes émettant les notes *do* dièze, *mi*, *sol*, *si* bémol, on ajoute une clarinette-basse donnant le *sol* grave...

En 1844, Ad. Sax se produisit dans un concert avec l'instrument qui est sa plus belle création, le saxophone, pour exécuter (avec une trompette suraiguë jouée par Dauvernay, un nouveau cornet joué par Dufresne, un bugle joué par Auban, deux clarinettes jouées par Leperd et Duprez) un morceau « à six », spécialement écrit par un de ses plus chauds partisans, H. Berlioz. Le succès fut très grand. Sax construisit son saxophone en huit grandeurs différentes. Il modifia aussi les bugles, les cors, et les trombones d'après un système qui supprimait les angles et contours trop heurtés dans les tubes additionnels ou pistons, et qui modifiait les sons sans changer le doigté en usage. Le principe général de ses constructions était celui-ci : ce sont les proportions (et non la *forme* des instruments) qui font la qualité du timbre. Il trouva une vive opposition chez les facteurs du temps : Raoux, Halary,

Gautrot aîné, Buffet jeune, Gambraye. Il finit par triompher, non sans peine. Une commission où siégaient Spontini, Auber, Halévy, Adam, Onslow, Carafa, Kastner, lui fut favorable. Elle provoqua la décision ministérielle du 9 août 1845, qui fixa la composition instrumentale des régiments d'infanterie et de cavalerie. Sax a rendu des services tout aussi importants à l'orchestre. Dans la marche du sacre du *Prophète*, parut la brillante phalange des instruments rajeunis par son adresse, permettant d'écarter la sonorité un peu brutale de l'ancienne famille des bugles : les petits saxhorns aigus en *mi* bémol, remplaçant les petits bugles; les saxhorns contralto en *si* bémol, remplaçant les bugles en *si*; les cornets à cylindres, et les saxhorns alto en *mi* bémol, remplaçant les cornets à pistons; les saxhorns barytons en *si* bémol, remplaçant les trombones; les saxhorns basse remplaçant les ophicléides, et les saxhorns contrebasse remplaçant les bombardes de *mi* bémol grave. Il y eut un progrès analogue en 1852, dans le *Juif errant* d'Halévy (acte III, après les airs de ballet). Ad. Sax fut nommé professeur de saxophone au Conservatoire en 1857, et mourut à Paris en 1894. Les Allemands ont contesté son mérite original, et insinué que le fait de donner son nom à un si grand nombre d'instruments était une manière d'usurpation; mais le témoignage des compositeurs que nous avons cités, le texte même d'une partition pour orchestre comme celle du *Prophète*, peut leur être opposé.

Bibliographie.

CONESTABILE : *Niccolo Paganini* (1851); FÉTIS, *Notice biographique sur N. P.* (1851); ESCUDIER, *Vie et aventures de N. P.* (1856); PROD'HOMME, *N. P.* (1907, collection des *Musiciens célèbres*). — Pour le violon et les violonistes, la bibliographie est d'une extrême richesse. Aux références que donnent les pages qui précèdent, nous nous contenterons d'ajouter : A. K. TOTTMANN, *Répertoire critique de la littérature du violon et de l'alto* (1887, en all., réédité en 1900, avec ce titre : *Guide de la littérature du violon*); L. DE LA LAURENCIE, *L'École française de violon de Lully à Viotti, Études d'histoire et d'Esthétique*, Paris, 1917.

L. GRILLET, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle* (2 vol., 1901). — L. ROTH, *Guide à travers la littérature du violoncelle* (en all., 1888).

WILH. ALTENBOURG, *La clarinette, ses origines, son histoire jusqu'au temps présent, au point de vue acoustique, technique et musical* (en all., 1904, br. de 46 p.). — EMIL PRILL : *Guide à travers la littérature de la flûte* (en all., 1899). — O. COMETTANT, *Histoire d'un inventeur au XIXe siècle* (1860). — DE LAJARTE, *Les Instruments Sax* (1867).

CHAPITRE VIII

LES AUXILIAIRES DU ROMANTISME
L'AGE D'OR DU CHANT ET DE LA DANSE

Importance des chanteurs d'opéra dans la première moitié du siècle. — Types d'interprètes légués par le XVIIIe siècle : Trial, Laruette, Martin. — Première méthode officielle de chant. — Elleviou. — Garcia. — Choron. — Les ténors : Nourrit, Duprez, Rubini, Mario, Roger. — Les basses : Levasseur, Lablache, Tamburini, Galli. — Les cantatrices ; les types d'interprètes : Dugazon et Falcon. — Les Italiennes : la Pisaroni, la Pasta, la Grisi, la Persiani. — Cantatrices d'origine parisienne : Mme Cinti-Damoreau ; la Malibran ; Pauline Viardot ; Rosine Stoltz. — Henriette Sontag et W. Schrœder-Devrient. — Jenny Lind. — La Taglioni. — Les chanteuses mondaines et le prince de la Moskowa.

Le chapitre précédent resterait incomplet, si nous ne disions rien d'une autre catégorie de virtuoses, auxiliaires aussi précieux des créateurs de chefs-d'œuvre. Des grands chanteurs, des cantatrices acclamées jadis, des « étoiles » du corps de ballet, il ne reste que des noms avec des titres d'emplois, des souvenirs, quelques témoignagnes recueillis par des admirateurs enthousiastes. Le poète qui a consacré de si beaux vers à la Malibran a dit cette destinée inférieure de l'artiste qui, moins heureux que le peintre et le sculpteur, passe comme un rêve d'enchantement, sans rien laisser de durable à ceux qu'il a charmés pendant quelques soirées. Mais il y a des gloires qu'une Histoire de la musique ne saurait oublier; et peut-être le thème de Musset n'est-il pas tout à fait exact.

Dans la première moitié du siècle, les chanteurs ont eu une importance beaucoup plus grande que dans la seconde. Librettistes et musiciens se servaient d'eux pour arriver au succès, mais commençaient par se faire leurs serviteurs. C'est à la préoccupation de faire valoir leur talent

qu'il faut attribuer l'usage, abandonné aujourd'hui, de diviser une partition en « numéros ». Ils étaient les rois de la scène, parfois ses tyrans. Ce qui attirait le public au théâtre, c'était bien souvent le nom du ténor ou du soprano qu'on allait entendre, le pathétique avec lequel il disait telles phrases connues de tout le monde, ou même telle note éclatante et rare, inaccessible aux autres organes. La nature semblait alors prodigue de belles voix; et le culte de la mélodie était entretenu comme un feu sacré.

Le XVIII[e] siècle n'avait eu des chanteurs célèbres que dans le genre de l'opéra-comique où le jeu de l'acteur est aussi important que celui du chanteur proprement dit, et quelquefois le fait oublier. C'est ainsi que le Toulousain LARUETTE (1731-1792) et le Parisien TRIAL (1771-1803) ont donné leurs noms à deux emplois, agréables et très utiles dans la comédie lyrique : ceux des chanteurs qui sont excellents comédiens mais doués de voix médiocres. Une exception doit être faite pour le *baryton Martin*, espèce rare et charmante. JEAN-BLAISE MARTIN, né à Paris en 1769, était, à l'opposé des précédents, un acteur médiocre, mais un chanteur privilégié qui au moelleux et à l'élégance de l'émission joignait le mérite de passer avec aisance du registre du baryton à celui du ténor. Il prit sa retraite en 1824, après des succès qui l'avaient rendu populaire, mais il chantait encore en 1834, à soixante-cinq ans, grâce à une méthode très sûre soutenant son extraordinaire facilité; c'est pour lui qu'Halévy écrivit un petit acte d'opéra-comique, *Les Souvenirs de Lafleur*, qui est de 1833.

Entre cette période et celle dont nous avons à parler, où apparaissent les grands maîtres de l'art du chant, les progrès furent immenses. De l'une à l'autre, la transition est représentée par quelques faits. C'est d'abord, pour l'étude de l'art vocal, l'établissement de la première méthode officielle en France : celle du Conservatoire. Elle est du 23 nivôse an XI de la République; elle fut inspirée par le chanteur BERNARDO MENGOZZI, originaire de Florence, ancien premier sujet du théâtre de Monsieur, devenu professeur dans notre grande Ecole; il mourut (1800) deux ans avant l'adoption de son œuvre. C'est aussi la renommée attachée, pour des raisons diverses, aux noms

d'Elleviou, de Garat, de Garcia. ELLEVIOU, né à Rennes en 1769, mort à Paris en 1842, paraît avoir été surtout un chanteur de charme, très apprécié du public féminin. Il avait eu d'abord une voix de basse-taille; en 1792, il commença sa carrière de ténor à la mode. Il sut attendrir et séduire en jouant les rôles de Blondel dans *Richard Cœur de lion*, de Félix dans *Félix ou l'enfant trouvé* de Monsigny, d'Azor dans *Zémire et Azor* de Grétry, de Joseph dans l'opéra de Méhul. Très supérieur à ceux que nous venons de désigner, bien qu'il n'ait jamais abordé la scène, est GARAT, né en 1764 dans les Basses-Pyrénées. Après avoir été secrétaire privé du Comte d'Artois, frère de Louis XVI, et avoir bénéficié de la protection de Marie-Antoinette, Garat avait été obligé par la Révolution d'émigrer à Hambourg; il était revenu ensuite à Paris, avait fait l'admiration du public des concerts Feydeau, et était entré comme professeur au Conservatoire. Jusqu'à la fin du premier Empire, il eut une autorité unique; il forma des élèves qui devinrent illustres sous la Restauration et sous la monarchie de Juillet. Il avait une voix de baryton-ténor, de tessiture très étendue, avec une grande agilité de virtuose. GARCIA (né à Séville en 1775, mort à Paris en 1832), père des deux artistes qui devaient s'appeler la Malibran et Pauline Viardot, est une des figures les plus originales de cette période de transition. On pourrait le classer parmi les compositeurs, car il n'a pas écrit moins d'une cinquantaine d'opéras espagnols, italiens ou français. Comme ténor, il se fit entendre dans les concerts et sur les scènes des principales villes des deux mondes entre les années 1819 et 1828 qui sont la période la plus brillante de sa carrière. Son principal titre est d'avoir fait — non sans une impérieuse brutalité de conquistador — l'éducation de ses deux filles, et celle de son fils MANUEL GARCIA (1805-1901), chanteur de talent secondaire (voix de basse), mais théoricien remarquable de l'art du chant et professeur de premier ordre.

Manuel Garcia, dont l'*Art du chant* parut en 1856, est l'inventeur du laryngoscope, qui lui permit de donner une base expérimentale à la culture de la voix et un caractère scientifique à l'enseignement (cf. les articles de Mme Lenoël-Zévort, *Revue musicale* du 15 mai 1904,

et numéros suivants). Il eut des élèves illustres : JENNY et STOCKHAUSEN.

Enfin, il faut faire une place d'honneur, dans cette période, à ALEXANDRE CHORON. Né à Caen en 1772, mathématicien imbu des théories de Rameau, apôtre du chant choral, ayant le goût des grandes masses vocales, Choron poussait jusqu'au plus pur désintéressement la vocation du professorat. Lorsque le Conservatoire fut supprimé en 1816, il ouvrit l'*École de chant et de déclamation* qui fit l'intérim jusqu'à la Révolution de Juillet, et donna naissance à des études de musique religieuse qui devaient être reprises en 1853 par Niedermeyer et en 1894 par Charles Bordes. Choron forma beaucoup de chanteurs; et il est le premier qui fit entendre en France des compositions de Palestrina et de Marcello.

Nous arrivons à un groupe d'artistes supérieurs, interprètes des chefs-d'œuvre de Rossini, d'Halévy, de Meyerbeer, dont la gloire fut presque égale à celle de ces compositeurs. Ils furent les dieux de la scène. Renouvelant la tradition de certains miracles jadis obtenus par la parole modulée et par le geste, ils charmèrent plusieurs générations en jouant de cet instrument magique, le plus beau et le plus émouvant que nous connaissions : la voix humaine.

En 1827, le ténor en vedette était celui qu'on a appelé « le Talma de la tragédie chantée » : ADOLPHE NOURRIT. « Il faut entendre Nourrit et Mlle Falcon, a écrit Berlioz, dans le duo du 4e acte des *Huguenots* pour se faire une idée de la perfection. »

Ad. Nourrit était né à Montpellier en 1802. Garcia, l'ayant entendu, devina sa vocation, le tira d'une compagnie d'assurances et lui donna des leçons pendant dix-huit mois. Encouragé par le marquis de Lauriston, il entra à l'Opéra en 1821 comme *remplaçant* aux appointements de 500 francs par mois. Il débuta, la même année, dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride* (Gluck), à côté de son père qui jouait le rôle de coryphée. Il fut particulièrement applaudi dans l'air *Unis dès la plus tendre enfance*, et dans le duo *Et tu prétends encore que tu m'aimes!* Il joua ensuite dans *Les Danaïdes* de Salieri (rôle de Lyncée), dans le *Tarare* du même (rôle de Calpigi), dans les *Bayadères* de Catel (Démaly), dans *Armide* (Renaud), dans *OEdipe à Colone* de Sacchini (Polynice), dans *Orphée*, repris spécialement pour lui en 1821. Devenu premier sujet aux appointements
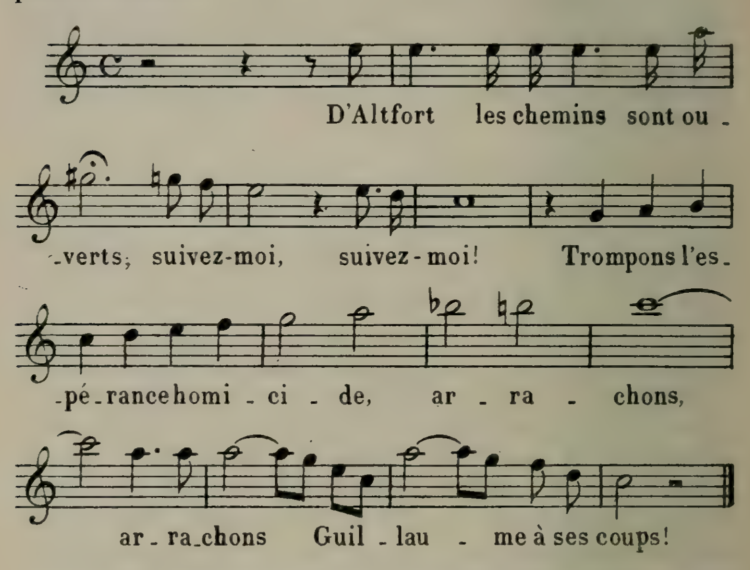
de 3 000 francs, il eut de gros succès en 1826, dans *Le Voyage à Reims* et dans *Le Siège de Corinthe* (rôle de Nicoclès). Il joua encore dans le *Moïse* de Rossini, et fut nommé en 1828, « professeur de déclamation pour la tragédie lyrique » au Conservatoire. Il obtint ensuite ses plus beaux triomphes dans *La Muette* et dans *Le Comte Ory* (1828), dans *Guillaume Tell* (1829), dans *Robert le Diable*, dans *La Juive* et dans *Les Huguenots*. C'est lui qui, d'après le témoignage d'Halévy, fit remplacer le finale du 4[e] acte de *La Juive* par l'air dont il écrivit les paroles :

Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire
A mes tremblantes mains confia ton berceau...

Il passe aussi pour avoir en une grande part à la composition de la grande scène du 4[e] acte des *Huguenots*. Après avoir approuvé la nomination de Duprez à l'Opéra, il en conçut un vif chagrin, et donna sa démission. Sa représentation de retraite eut lieu le 1[er] avril 1837. Il fit alors des tournées en province, puis en Italie. Il mourut à Naples en 1839.

Nourrit était doué d'une voix admirable qu'il gouvernait avec beaucoup d'intelligence et de goût. Nous pouvons nous faire une idée de sa manière d'après ses lettres, publiées par M. Quicherat. A un artiste qui allait débuter dans le rôle de Raoul, il écrivait : « *Chante librement et sans effort; avant tout, pense au charme qui est la plus grande puissance de la musique.* » (Lettre du 13 juillet 1836.) Il paraît avoir beaucoup usé des notes en voix de tête; il attachait une importance particulière aux changements de timbre; il disait d'un chanteur italien dont il faisait grand cas : « malheureusement, il n'a que deux couleurs à sa disposition : le blanc et le noir ». De lui est ce mot caractéristique : *là où il n'y a pas de nuances, il n'y a pas de musique.* (Lettre du 2 janvier 1838.) Intelligence dramatique, charme finement nuancé de la voix : tel était le talent de Nourrit. En général, il donnait beaucoup de volume et poussait au son; mais il savait l'art des contrastes. Dans l'adagio *Tu l'as dit* du grand duo des *Huguenots*, il mettait, dit la *Revue de Paris* (mai 1837), « une volupté mélancolique et tendre »... Quand il quitta l'Opéra (1837), il eut pour successeur un autre ténor de premier ordre qui fut en même temps un musicien solide, un professeur excellent, et passa pour réunir en sa personne de chanteur l'art italien et l'art français :

Gilbert Louis Duprez. Né à Paris en 1806, élève de Choron, Duprez débuta en 1825 (à l'Odéon) dans le rôle d'Almaviva du *Barbier* de Rossini. Après une tournée en Italie (1828-1830), il revint à Paris et prit possession des rôles de Nourrit, son irascible rival. Sa voix avait d'abord peu de volume; il la forma lentement, par l'étude et par la méthode. On admirait en lui, avec l'éclat des *ut* de poitrine, un art impressionnant du phrasé, une manière unique de dire le récitatif. On l'acclamait lorsqu'il lançait la formule *O Mathilde, idole de mon âme*, et lorsqu'il disait cette phrase difficile :



Duprez fut professeur au Conservatoire, de 1842 à 1850 ; il fonda une école libre de chant d'où sont partis des sujets tels que son fils Léon Duprez, et sa fille Mme Van den Heuvel, Mme Miolhan Carvalho, etc... Dans son *Art du chant* (1845), il expose une méthode dont le premier mérite est de ne pas vouloir s'imposer comme unique et seulement de diriger l'élève par des préceptes gradués. Il s'y montre assez hostile à la théorie pure : « Il serait déplacé, dit-il, et peut-être affligeant, dans un traité de cette nature, de donner une définition scientifique du larynx... De même qu'un poète n'a pas besoin de connaître la physiologie du cerveau pour faire des vers, de même il est inutile de savoir l'anatomie des organes vocaux pour chanter. » Il débute, de façon originale, par l'étude de la vocalisation sur une seule voyelle. « Phraser, accentuer, colorer, sont les

parties *morales* (sic) qu'on doit chercher à acquérir en même temps qu'on étudie le mécanisme du chant ». Il érige presque en système l'emploi du timbre sombré, comme moyen d'expression. Il considère le trille comme « un son tremblé qui fait entendre distinctement deux notes ». — Ses *Souvenirs d'un chanteur* (1888) donnent peu de renseignements utiles pour l'histoire musicale; ils contiennent des anecdotes assez minces écrites dans le style de la petite chronique de journal.

Sur ces deux grands artistes aimant leur art avec passion, Nourrit et Duprez, à qui l'intensité même de leur talent ne permit pas de vivre dans le même théâtre et dont la rivalité eut un dénouement tragique, il y a un témoignage précieux entre tous : c'est celui d'un autre grand ténor, Tamberlick; il est emprunté à des souvenirs manuscrits que Périvier, rédacteur en chef du *Figaro*, avait demandés à ce dernier sur sa carrière artistique, et dont une partie est ainsi reproduite par Henry Brody (*Revue musicale* d'avril 1904) :

« La dernière fois que j'entendis Nourrit, c'était à Naples, la veille du jour où il se suicida. Il chantait *Giuramento* de Mercadante. Je l'écoutai avec la plus profonde attention et fus vivement impressionné par l'intensité du son qu'il obtenait. Le public napolitain lui fit une ovation à chaque acte, comme s'il voulait faire oublier au grand artiste le chagrin profond qui minait sa raison. Nourrit était certainement encore en possession de ses moyens. Il phrasait délicieusement et faisait le plus grand plaisir à entendre. Cependant, sa voix un peu blanche et gutturale prenait à la gorge. Il fatiguait; et je crois que cela l'impressionnait au moins autant que les succès de Duprez. Si Nourrit n'obtenait pas les effets dramatiques avec la même intensité que ce dernier chanteur, dont la voix avait certainement plus de puissance, c'est qu'en dehors du timbre de la voix, Duprez accentuait avec plus d'énergie, et surtout plus de justesse, la parole chantée. L'ancienne école recherchait presque exclusivement la beauté du son, le phrasé élégant, le brio. Duprez a ajouté aux qualités maîtresses du chanteur l'accentuation vraie des mots qui leur donne leur valeur réelle et, mettant au point la déclamation lyrique, conduit au pathétique par le seul moyen qui ne faiblisse pas, que la voix soit belle ou médiocre. Bien émettre le son, bien dire : tout l'art du chant est là. On pourrait presque avancer que Duprez a introduit le réalisme dans le chant. Nourrit avait-il compris que son éducation était à refaire, que Duprez était dans le vrai, et qu'il lui fallait devenir l'émule du nouveau venu ou continuer à porter le drapeau de l'ancienne École? Il était bien tard pour commencer de nouvelles études. Quoi qu'il en fût, le grand artiste ne

put se consoler d'avoir perdu le premier rang; le chagrin l'envahit au point de ne lui montrer d'autre issue à sa situation que la mort elle-même; et le lendemain de cette belle représentation où il avait été, pour ainsi dire, enseveli sous les fleurs, où il m'avait si fort impressionné que je n'en pus dormir de la nuit, le lendemain de cette suprême leçon de chant que Nourrit me donna, et que je n'ai pas oubliée, j'appris avec une émotion indescriptible, d'un groupe qui stationnait à la porte de son hôtel, qu'il s'était suicidé quelques heures auparavant. L'idée de revoir ses traits, de contempler une dernière fois le maître chanteur ne me vint même pas dans mon épouvante. Je m'en fus vers le port, j'errai sur les grèves tout le jour, ramené le soir par la faim, ayant toujours dans l'oreille les accents du maître qui n'était plus. » (Tamberlick.)

Le pouvoir de séduction si troublant qu'exerce le chanteur a des causes multiples. Il tient à la correspondance mystérieuse, inexplicable, mais d'une exactitude saisissante, qui s'établit entre la beauté nuancée du son et les sentiments à exprimer, si bien qu'à une caresse de l'oreille se joint chez l'auditeur une sorte de mise en contact soudaine et directe avec la vie d'une âme dont la sympathie le pénètre; il tient aussi à ce que la forme de langage la plus artificielle et la plus compliquée qui soit, mais aussi la plus belle, arrive, à force de science bien réglée, à paraître instinctive et naturelle. De là l'étonnement délicieux que nous éprouvons; les conditions de la vie et de l'expression de la vie sont transformées par un coup de magie sans qu'aucune loi de la vraisemblance paraisse violée : on a l'impression d'une harmonie divine. Ces réflexions sont suggérées par le souvenir de Rubini. Voici comment Marietta Alboni, dans son journal, parle de ce célèbre ténor qu'elle entendit à Pétrograd dans l'hiver de 1844 :

« Comment pourrais-je exprimer ce que j'éprouvai, lorsque pour la première fois j'entendis chanter Rubini? Mes sensations étaient telles que ce fut pour moi comme une révélation. Je ne me doutais pas que l'on pût chanter avec une telle perfection, et il me serait impossible de rendre par écrit les mille nuances de l'art, la flexibilité de la voix, la beauté du style de ce grand virtuose... » (Cité par Arthur Pougin, *Marietta Alboni*, p. 42.)

Né en 1795 près de Bergame, Rubini chanta à Paris dans l'hiver de 1825-1826, puis dans la période 1832-1843

où il se partageait entre Paris et Londres. Les contemporains vantent surtout le timbre de sa voix, le sentiment avec lequel il disait la mélodie, et les brillants ornements dont il l'enrichissait sans trop alarmer le goût. Après de triomphales tournées en Allemagne (où il était accompagné de Liszt!) et en Russie, il se retira, comblé de tous les dons de la fortune, en Italie; il y mourut (1845) châtelain, propriétaire d'un petit duché.

Rubini paraît avoir abusé de certains moyens expressifs. Dans un *Dictionnaire des violoncellistes*, manuscrit inédit qui est en ma possession, Alex. Batta s'exprime ainsi, à l'article qui porte son propre nom : « En 1835, Rubini jouissait encore de toute la faveur du public, autant par ses défauts que par ses qualités incontestables. Le plus remarquable de ces défauts était l'opposition du *forte* et du *piano* qui se reproduisait incessamment, quel que fût le caractère de la phrase. Ce moyen de séduction ne manquait jamais son effet. Batta comprit qu'il pouvait l'appliquer au violoncelle dont le diapason et le timbre ont de l'analogie avec la voix de ténor. Il ne s'était pas trompé sur le résultat que pouvait avoir cette application pour sa fortune et sa renommée. »

Un des meilleurs élèves de Rubini fut un autre ténor dont le pouvoir de séduction a laissé des souvenirs presque légendaires : Giuseppe Mario, comte de Candia. Né à Cagliari en 1810, et d'abord officier dans l'armée du Piémont, Mario vint à Paris en 1836. Il chanta dans les réunions mondaines où son talent et son élégance lui gagnèrent tous les cœurs; cédant à des sollicitations pressantes, il entra à l'Opéra où il débuta dans *Robert le Diable* (1838), puis au Théâtre italien (1840) : jusqu'en 1858, il se partagea entre Paris, Londres et Pétrograd, toujours accompagné de Giulia Grisi qu'il finit par épouser, recueillant avec elle les ovations que le public prodigue à ses idoles. Sur le tard, on lui reprocha de ne pas s'être retiré en temps opportun et de prolonger sa carrière un peu plus que de raison. Il était médiocre acteur, mais irrésistible, paraît-il, comme chanteur et comme homme. Un artiste plus complet, quoique moins bien doué peut-être par la nature, fut Gustave Hippolyte Roger, né en 1815 aux environs de Paris. Roger peut être considéré comme appartenant encore à l'âge d'or du chant. Il représente une sorte de moyenne entre le

chant de Rubini (chant plus attaché à la forme qu'au jeu pathétique) et le chant dramatique de Duprez, dont il adopta la voix sombrée. De 1835 à 1859, il passa dix ans à l'Opéra-Comique et onze ans à l'Opéra; il débuta dans l'*Eclair* d'Halévy (1835, rôle de Georges), dont il joua ensuite *Le Shérif, Guitarrero, Les Mousquetaires de la Reine*, puis, à l'Opéra, *Le Juif-Errant;* il brilla dans les opéras d'Auber (*La Part du diable, La Sirène, Haydée, L'Enfant prodigue*), de A. Thomas, de Clapisson, de Grisar, de Niedermeyer. En 1859, il reparut sur la scène de l'Opéra avec un bras mécanique dissimulant un accident de chasse; en 1868 il fut nommé professeur au Conservatoire.

Parmi les basses, il y eut aussi des chanteurs aux voix magnifiques : Nicolas-Auguste Levasseur (1790-1871), élève de Garat, qui débuta à l'Opéra en 1813 dans *La Caravane* de Grétry, et fut surtout admiré dans *Robert le Diable* et *La Juive;* Louis Lablache, d'origine napolitaine (1794-1858). Lablache vint à Paris en 1830, et parut au Théâtre italien; gros et grand, avec une très belle tête, il avait un talent très souple qui lui permit de passer avec un égal succès de l'opéra-bouffe au grand drame lyrique. Il triomphait aussi bien en jouant le rôle du baron de Montefiasco dans la *Cenerentola* de Rossini, qu'en jouant celui d'Henri VIII dans l'*Anna Bolena* de Donizetti. Jusqu'en 1852, date de son départ pour la Russie, il chantait à Paris pendant l'hiver, à Londres pendant l'été. Au Théâtre italien, il eut pour confrère un chanteur d'une réputation énorme, Antonio Tamburini (1800-1876), dont la carrière parisienne tient entre les années 1832 et 1841. Un autre « *basso* » remarquable fut Galli, « à la voix terrible, dont les vocalises, à l'entrée d'Assur dans *Semiramide*, ressemblaient à un tonnerre roulant d'échos en échos sur les cimes alpestres » (Jouvin). Hérold, qui l'amena en France, dit de lui : « C'est une grosse belle voix ». Il débuta à Paris en 1821, y resta jusqu'en 1828, mourut en 1853.

Le groupe des cantatrices n'est pas moins brillant. Au XVIIIe siècle, une seule femme avait donné son nom à un type de talent fort agréable, mais dans l'opéra-comique seulement ou dans le genre secondaire de la comédie avec ariettes : c'est la Dugazon (1755-1821). Plus actrice que

chanteuse, douée d'un instinct de la scène qui suffisait à tout, donnant à son jeu une grâce vive, légère, avec une note de fine émotion, elle fut l'âme des opéras de Grétry, de Monsigny, de Dalayrac. « Elle *parlait* le chant » (Grétry). « Quelle femme étonnante! déclarait Boïeldieu; on dit qu'elle ne sait pas la musique. et pourtant je n'ai jamais entendu chanter avec autant de goût, d'expression, de naturel et de vérité. » De sa plus célèbre création (*Nina ou la folle par amour*, 1786), on disait : « Les paroles sont de Marsollier, la musique est de Dalayrac, et la pièce est de Dugazon. » Mme Branchu, interprète pathétique des opéras de Spontini, nature ardente, si admirée par Berlioz, brilla aussi dans cette période intermédiaire entre le xviiie siècle et celle que nous étudions.

A une catégorie d'art très élevée appartient Marie-Cornélie Falcon, née à Paris en 1812, élève de Nourrit au Conservatoire, dont le nom reste attaché aux rôles d'Alice dans *Robert le Diable* et de Rachel dans *La Juive;* elle a fixé le modèle parfait d'un genre de voix qui porte encore son nom. A la beauté de la femme se joignaient le profond sentiment dramatique de l'actrice et la voix magnifique de la chanteuse; par son chant comme par son jeu elle s'élevait au plus haut degré de l'art : elle fut le soprano idéal. Après avoir brillé dans le *Gustave III* d'Auber (rôle d'Aurélie), dans *La Juive*, dans les rôles d'Alice et de Valentine, dans *La Favorite*, dans le *Charles VI* d'Halévy (rôle d'Odette), elle fût écartée de la scène par un de ces caprices de la nature qui, après avoir comblé un sujet d'élite, semble retirer brusquement à soi les plus beaux dons. Au cours de la représentation de *Stradella* (de Niedermeyer), où elle jouait le rôle de Léonora, aux côtés de Nourrit (1837), une crise l'avertit que sa voix était perdue. Elle avait débuté en 1833; sa carrière n'avait pas duré plus de cinq ans!

Dans le groupe des cantatrices parisiennes de naissance, en tête duquel nous plaçons Cornélie Falcon, brille Mme Cinti-Damoreau (1801-1863). Elle débuta aux Italiens en 1815; en 1825, elle entra à l'Opéra, y créa *Le Philtre* et *Le Serment* d'Auber, le rôle d'Isabelle (*Robert le Diable*) en 1831, et lui consacra toute son activité, jusqu'en 1835,

date où Mme Dorus-Gras lui succéda en prenant possession de la plupart de ses rôles. Elle parut ensuite à l'Opéra-Comique. C'est pour elle qu'Auber écrivit *Le Domino noir* (1837). Après 1843, elle fit des tournées de concerts en Europe et en Amérique, puis, en 1856, se retira à Chantilly. Elle se distinguait par la correction, la pureté, l'élégance hardie de sa voix qu'on a comparée à un clavier parfait.

A Paris (mars 1808) naquit Marie Félicité Garcia, immortalisée sous le nom de Malibran. Sur cette femme admirable, les documents et les témoignages sont nombreux; si le charme qui rayonnait autour d'elle est perdu, nous savons les causes de ce charme et pouvons en comprendre le caractère principal. Sa carrière est très brève; elle fut un de ces êtres privilégiés et marqués par le destin qui ont inspiré aux poètes leurs plus beaux vers sur la décevante fragilité de ce qui semble être divin dans la vie humaine. « *Belle image de Dieu*, dit le poète des *Nuits*,

...qui donnais en chemin
Au riche un peu de joie, au pauvre un peu de pain! »

En 1826, son père, qui avait composé un embryon de troupe avec sa propre famille, l'emmène à New-York pour y fonder l'Opéra italien. Là, elle épouse un négociant d'origine française, Malibran, dont la conduite et la faillite paraissent avoir été bien louches. Elle essaie pourtant de le sauver. Son mariage est annulé et son divorce prononcé; elle épouse de Bériot en 1836 : elle meurt la même année (23 septembre), à vingt-huit ans! — Son éducation, plus espagnole et italienne que française, avait été soignée; ses lettres, quoique très riches en fautes d'orthographe, témoignent d'une certaine culture d'esprit. Avec le français et l'espagnol, elle connaissait l'anglais, l'italien et l'allemand. Sa voix, classée comme mezzo-soprano, était d'une étendue inusitée, avec des notes colorées au grave, et, dans le registre aigu, des ressources peu à peu conquises par l'étude. Son visage était plus expressif que régulièrement beau : ses cheveux noirs partagés sur un front où rayonnait le *génie* — ce mot est celui dont se servent tous les contemporains — donnaient l'idée « de deux ailes de corbeau sur un marbre de Carrare... ses yeux étaient tout

chargés de mélancolie et de passion ». Nerveuse et ardente, avide de plaisir, méprisant la fatigue et le danger, amazone d'une crânerie remarquable, prime-sautière en tout, « elle enveloppait toutes ses audaces de je ne sais quelle grâce souple, légère et *naturelle* » (Legouvé). Exploitée par son premier mari, puis par son père qui l'avait élevée si durement, elle avait la générosité de la jeunesse qu'elle personnifiait. « Je travaille autant pour eux que pour moi, dit-elle en parlant de ses parents; car plus j'aurai en mourant, plus il leur en restera. » Elle paraît avoir eu le pressentiment de sa fin; la phrase suivante d'un de ses billets (à Legouvé) doit laisser entendre que la joie était chez elle un état un peu exceptionnel : « Savez-vous pourquoi je suis si gaie? C'est qu'il fait beau et je sens qu'il fait printemps dans moi! » Elle se nomme elle-même « Saint-Jean bouche d'or ». La contrainte lui était aussi inconnue que la modération en toute chose. Elle débuta à l'Opéra dans *Semiramis*, puis passa aux Italiens où elle joua Desdémone — son rôle triomphal — dans l'*Otello* de Rossini, *Tancrède*, *Le Barbier*, *La Gazza Ladra*, *La Cenerentola*... Après 1831, elle s'empara des rôles de Norma et de la Somnambule. Dès ses débuts, tous les théâtres se la disputaient. A Londres, pour une série de 19 représentations allant du 18 mai au 1er juillet 1835, le directeur de Covent-Garden lui donna 2 375 livres sterling, dont 375, pour trois soirées, étaient toujours payées d'avance (soit 2 375 fr. par soirée). Un des secrets de l'impression profonde qu'elle a faite, c'est que, malgré la connaissance patiemment acquise du métier, il n'y avait chez elle aucun procédé visible, aucune attitude, pas l'ombre de cabotinage, mais la généreuse expansion d'une nature miraculeusement douée, le rayonnement d'une jeunesse inspirée. A ses partenaires dans *Otello*, elle disait : « A la dernière scène, saisissez-moi où vous pourrez, car dans ces moments-là je ne puis répondre de mes mouvements. » Comme le dit Musset très exactement (il n'y a pas un seul vers de sa pièce qui ne pût être justifié par un document précis) : tout en elle venait du cœur. De la Sontag que l'on accusait de froideur, elle disait : « ... Il ne lui manque qu'une chose, *c'est d'avoir souffert;* qu'il lui

arrive un chagrin, et vous verrez si elle est froide! » Un procédé, aussi compliqué qu'il soit, se laisse facilement analyser; il est plus difficile d'indiquer par une formule verbale ce qui est la nature elle-même, le chef-d'œuvre éphémère de la vie, non un mécanisme monté pour paraître sur les planches. Musset, dans des stances d'une sincérité profonde, a justement parlé de cette âme apparentée à la sienne, qu'on ne saurait connaître que par la sympathie. Théophile Gautier s'est fait l'écho de son temps en écrivant : « La Malibran, la plus extraordinaire incarnation du lyrisme, Malibran, aussi grande tragédienne que grande cantatrice, la grâce, l'audace, l'originalité, la poésie, le génie, fondus ensemble dans une organisation passionnée, par un de ces rares miracles dont la nature hélas! est trop avare! »

La sœur de Maria Félicité Garcia fut Mme PAULINE VIARDOT, créatrice du rôle de Fidès dans *Le Prophète*. Ce fut une des plus grandes artistes du XIXe siècle. Née le 18 juillet 1824, elle eut d'abord son père pour professeur. Elle débuta à Bruxelles le 13 décembre 1837 dans un concert de charité, et à Paris, l'année suivante, dans un concert organisé par son beau-frère de Bériot. Après avoir chanté en Allemagne et en Angleterre, elle entra au Théâtre italien de Paris pour y jouer le rôle de Desdémone dans l'opéra de Rossini; elle épousa Viardot, directeur de ce théâtre (1841), et entra à l'Opéra en 1849. La *Sapho* de Gounod, l'*Orphée* de Gluck (Théâtre lyrique, 1856), lui fournirent, avec le rôle de Fidès, ses plus beaux triomphes. Elle se retira bientôt après, vécut à Baden-Baden, puis (à partir de 1871) à Paris. Pauline Viardot, actrice de premier ordre, avait une voix admirable, réunissant la vigueur du contralto et l'éclat du soprano, et surtout remarquable dans le médium. Excellente musicienne, compositrice à ses heures, parlant cinq ou six langues, femme du monde accomplie, elle a laissé à tous ceux qui l'ont entendue et connue des souvenirs qu'on ne peut réveiller sans provoquer une émotion et un enthonsiasme rares. Roger, dans son *Carnet d'un ténor*, la jugeait ainsi (à la date du 30 juin 1848) : « C'est la science sans pédantisme, l'organisation musicale la plus complète. »

Au groupe des Parisiennes appartient Rosine Stoltz (1815-1903). Elle fut élève de Choron, et chanta de 1837 à 1847 à l'Opéra, où sa voix de mezzo-soprano eut de beaux succès. Ses rôles les plus brillants furent ceux d'Odette dans *Charles VI* et de Léonore dans *La Favorite*. Après 1847, elle fit quelques tournées, mais prit bientôt sa retraite.

Rossini, Meyerbeer, Halévy, Auber, Donizetti et Bellini eurent pour alliés dans leurs entreprises lyriques une pléiade d'artistes qui semblaient prédestinés à l'interprétation de leurs ouvrages. Le groupe des cantatrices italiennes est particulièrement brillant. Hérold, qui découvrit la Pisaroni (1793-1872) au cours de son voyage en Italie en 1821 et l'amena à Paris avec Galli, s'exprime ainsi dans son journal : « J'ai été voir la Pisaroni ce matin; mon Dieu, qu'elle est laide! » Il y avait une compensation : « C'est la seule voix de contralto parfaitement pure, dit Stendhal, que nous ayons jamais entendue au Théâtre italien... Je n'oublierai jamais l'effet que la Pisaroni produisit sur l'auditoire lorsque arrivant sur la scène en tournant le dos au public et considérant l'intérieur du temple (dans *Semiramide*), elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Eccomi alfin in Babilonia*! Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents. Mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spectateurs fermer les yeux pour jouir du talent sans être obligés de regarder la personne. »

La Pasta, de Milan (1798-1865), qui de 1816 à 1837 se partagea entre Paris et Londres, fut comme l'incarnation de la mélodie de Bellini. Sa voix était très étendue; mais elle la forçait visiblement; c'était une actrice de premier ordre : « Quelle femme étonnante! disait Talma; ce qui m'aurait demandé un an d'études, elle l'improvise, elle le devine. »

La Grisi, de Milan (1805-1840), qui en 1835 chantait les *Puritains* à Paris avec Tamburini, Rubini et Lablache, est ainsi appréciée par un amateur contemporain : « Elle ne joue pas comme la grande tragédienne Pasta; elle n'est pas un génie musical comme la Malibran; elle n'a pas non

plus le feu, ni le charme, ni l'espièglerie de la Sontag; et cependant l'éclat juvénile et la fraîcheur de sa voix joints à sa beauté piquante, exercent une fascination sur le public » (Thurner, *Les Reines du Chant*). — Plus brillante fut la Persiani, née à Rome en 1812 et décédée à Passy en 1867. Elle parut à Paris en 1837. Ce fut la reine du chant léger et perlé, des vocalises, des arabesques vocales éblouissantes. Elle excella dans les rôles de Rosine, de Zerline, de Lucie; elle passe pour avoir surtout incarné la musique de Donizetti.

La Malibran eut pour rivale artistique (en réalité pour amie, et souvent pour confidente) une Allemande de Coblentz dont le talent appartenait au genre *semi-serio :* Henriette Sontag (1806-1854). Après avoir obtenu de vrais triomphes à Berlin dans la *Cenerentola*, elle vint à Paris avec le dessein audacieux, mais bientôt couronné de succès, de chanter au Théâtre italien. Dans une lettre, elle écrit ces mots qu'il convient de reproduire :

Für eine Kunstlerin, ist Italien Frankreich und England, der einzige Aufenthalt um sich für ewige Zeiten Ruhm, Lorbeeren und Geld zu sammeln.	Pour une artiste, l'Italie, la France et l'Angleterre sont les seuls pays où l'on peut acquérir, *pour l'éternité*, gloire, lauriers et argent.

Texte cité par Stümcke (*Henriette Sontag*, Berlin, 1913).

Elle oubliait Pétrograd, et les États-Unis; et elle exagérait en disant que l'argent est aussi éternel que la gloire. On aimait à la confronter avec la reine du jour. A Londres, en 1829, dans une soirée privée, lord Saulton lui fit chanter avec la Malibran le duo de Semiramis et Arsace; à Paris, la comtesse Mercédès de Merlin les réunit chez elle, non sans précautions diplomatiques, dans le duo de *Tancrède*. A côté de la Malibran, la Sontag ne représentait — avec beaucoup d'éclat du reste — qu'un art formel : celui de la vocalise. Chanteuse de pur style italien, quoique Allemande, elle avait une voix très flexible de soprano « qui tintait comme une clochette d'argent ». Son meilleur rôle fut celui de Marie dans *La Fille du Régiment*. Elle avait d'ailleurs toutes les grâces du genre tempéré. Théophile Gautier lui a fait les honneurs

d'une biographie charmante dans *L'Ambassadrice* (plaquette cataloguée dans les « Varia » de ses *Œuvres*). Il était surtout frappé par la destinée de cette chanteuse qui devint comtesse en épousant un ambassadeur de Sardaigne (Rossi) et qui, après quinze ans de retraite, remonta sur les planches quand la Révolution eut fort amoindri la fortune de son mari.

D'origine allemande était aussi WILHELMINE SCHRŒDER-DEVRIENT, née à Hambourg en 1804. En 1829, elle accompagna la troupe allemande qui vint donner à Paris quelques représentations. Elle chanta *Euryanthe, Oberon, Don Juan,* et excella surtout dans le rôle de Léonore, de *Fidelio*. Elle devait créer le rôle d'Alice dans *Robert le Diable*, mais au dernier moment, elle se retira (c'est M[me] *Dorus* qui prit le rôle). Son talent était surtout de caractère dramatique. Elle entra au Théâtre italien, mais ne tarda pas à s'en retirer prudemment. Elle reparut à Paris en 1849, sans beaucoup de succès.

Nous terminerons cette revue rapide, incomplète, des chanteurs qui, dans la première moitié du siècle, collaborèrent si brillamment avec les grands compositeurs, en mentionnant une célèbre artiste dont un trait original est d'être venue à Paris (1841-1842) sans y contracter d'engagement; sa figure a pourtant, comme celle de la Malibran, une auréole de poésie. Dans son *Carnet d'un ténor* (écrit de mars 1847 à septembre 1878), Roger note ces impressions :

« C'est un bonheur pour moi : je vais pouvoir étudier cette femme étrange que Paris n'a jamais possédée, mais dont la réputation, commencée d'abord en Allemagne sous les auspices de Meyerbeer, a pris en Angleterre de telles proportions, qu'à son arrivée dans certaines villes on a fait sonner les cloches ; j'ai vu des archevêques aller à sa rencontre et lui offrir l'hospitalité. Son cœur est excellent, sa munificence royale : elle fonde des hôpitaux et des conservatoires. Nous avons répété samedi dernier nos ensembles de *La Somnambule*, *de Lucia*, *Puritani*, *La Figlia del Reggimento*. Je l'ai trouvée très minutieuse dans les détails, ce qui me fait plaisir. Il y a dans ses yeux bleus une flamme de génie ; talent à part, ce serait encore une femme remarquable. Se sentant vraie, elle est pleine d'assurance et fait de grandes choses parce qu'elle ne se préoccupe pas de la critique... Ce qui fait sa grande force, c'est qu'elle croit à elle-même. Elle s'estime et se conduit comme une sainte. On dirait qu'elle se

croit envoyée de Dieu pour faire le bonheur du peuple par la religion de l'art. Aussi elle reste froide et sage dans la vie privée. » (ROGER, *Carnet d'un ténor*, 1847, p. 110.)

Cette poétique artiste qui fut, à certains égards, la Malibran du Nord, est JENNY LIND. Elle débuta en 1838 au Théâtre royal de Stockholm, dans le rôle d'Agathe (*Freischütz)*, à Berlin (1844) dans *Le camp de Silésie* où elle joua le rôle de Vielka spécialement écrit pour elle par Meyerbeer, puis se fit applaudir en diverses villes d'Allemagne, à Vienne, à Londres. En 1849, elle quitta la scène, et fit (en 1850-52) une tournée triomphale dans l'Amérique du Nord; elle en revint avec un million de fortune, dont elle consacra la moitié à des œuvres de bienfaisance.

Dans cet âge d'or du chant, la danse ne peut pas être oubliée. Elle aussi eut son charme de troublante poésie. Il est difficile de la négliger en parlant de l'opéra; on pourrait lui appliquer le mot de Sully-Prudhomme disant que

la musique est une aile aux pieds du vers posée.

A l'époque de Rossini et de Meyerbeer, elle était une partie très importante du grand opéra et avait le privilège d'une esthétique spéciale qui la faisait aimer pour elle-même, comme l'intermède obligé de toute action lyrique. A côté des figures inoubliables de Falcon, de la Malibran, de Jenny Lind, il convient de placer celle de la TAGLIONI pour laquelle ont été épuisées les formules d'une admiration respectueuse et attendrie. Elle était fille d'un chorégraphe milanais, premier sujet de la danse au théâtre de Stockholm; son grand-père maternel était le chanteur-tragédien suédois Karsten. Il semble qu'elle ait réuni en elle la grâce italienne et la poésie du Nord. Elle débuta à quatorze ans (1822), à l'Opéra de Vienne, dans un ballet intitulé *Réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*. On la surnomma bientôt « le David de la danse » (David passant alors pour le premier chanteur de l'Allemagne). Elle vint à Paris, prêtée par le théâtre de Munich, et, du 23 juillet au 10 août, parut, à l'Opéra, dans *La Vestale* et *Fernand Cortez*, dans *Mars et Vénus* et

Le Carnaval de Venise de Campra, dans *Les Bayadères* de Catel. Elle revint à Paris en 1828; elle dansa dans *le Siège de Corinthe*, dans les ballets d'Hérold (*Lydie*, 1828) et de Gardel (*Psyché*). En 1831, à la première de *Robert le Diable*, elle était à la tête du corps de ballet avec Mmes Montessu, Noblet et Julia. Elle fut tour à tour Cendrillon, Naïade, Flore, Bayadère, Sylphide. Elle triompha dans *Natalie ou la famille russe* (opéra de Reicha, 1816), dans la *Révolte au sérail* (ballet de Labarre, 1833)... Elle parut ensuite 17 fois sur la scène du théâtre de Bordeaux. Elle revint ensuite en Allemagne. Les témoignages français et allemands que nous avons sur elle concordent dans l'expression de la même idée. La danse d'opéra est un spectacle très sensuel; la Taglioni en doublait la séduction en lui donnant, instinctivement, un caractère idéaliste. « C'était, dit Théophile Gautier, une prêtresse de l'art *chaste;* elle priait avec ses jambes ». — « La volupté et la décence découvrirent qu'elles étaient sœurs. » Une brève notice conservée à la bibliothèque de l'Opéra (pièce 1943) débute ainsi : « Pour parler de Marie Taglioni, il faudrait, comme disait feu M. de Parny, tremper une plume de colibri dans les couleurs de l'arc-en-ciel et écrire sur les ailes de gaze d'un papillon... » Dans un hommage intitulé *A Mademoiselle Taglioni, excuse pour une prétendue offense* (il s'agit d'un coup de sifflet qui, exactement, s'adressait à d'importuns claqueurs et non à la danseuse), on vante « la grâce *pudique* » de celle qu'on appelait « la Psyché de la danse » (Bibl. de l'Opéra, pièce 4492). Un opuscule de Friedrich Tietz, publié à Berlin en 1866 (et conservé *ibid.*, Recueil 8206), donne des détails sur la carrière de la Taglioni à Berlin, où elle débuta en 1849; l'auteur voit en elle « un idéal de la grâce et de la *décence* artistique-esthétique » (*Ideal der Grazie und künstlerisch-ästhetischer Decenz*), et il cite ce dialogue de deux spectateurs de marque : « Taglioni danse comme un ange. — Non, monsieur; ce sont les anges qui dansent comme la Taglioni! »

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des artistes professionnels. Nous les avons vus parfois, — comme Mario, la Malibran, la Sontag, — rendre indécise la frontière qui,

dans la vie réelle, sépare le théâtre et la société mondaine. Grâce à leur influence, le goût du chant s'étendit dans les mœurs ; il pénétra l'aristocratie impériale qui avait des loisirs sous la monarchie de Juillet.

Entre l'école de Choron (1816-1830) et celle de Niedermeyer (1853), il y eut, comme après l'éclipse du Conservatoire en 1816, une sorte d'intérim exercé par un homme intéressant et original : le PRINCE DE LA MOSKOWA. Il a sa place dans une histoire de l'art et des mœurs musicales.

Joseph-Napoléon Ney, prince de la Moskowa, fils du maréchal Ney exécuté en 1815 sous la Terreur blanche et petit-fils d'un tonnelier sans fortune, naquit à Paris en 1803 († 1857). Il fut capitaine de hussards, général (1853), compositeur passionné de musique, membre de la Chambre des pairs (1841), sénateur (1852), premier sujet du Jockey-Club, arbitre des élégances, célèbre par son luxe ruineux. Il fit ses études musicales en Italie où il vivait avant la mort de son père ; de là, il rapporta un goût particulier pour les grands compositeurs du XVIe siècle.

En 1843, le prince de la Moskowa eut la pensée de fonder, avec des personnes du grand monde et des artistes, une « Société de musique vocale, religieuse et classique », dont il serait le directeur et le chorège. Le prestige de son nom attira aussitôt de précieux concours. Toute la haute aristocratie du maréchalat impérial prit intérêt à cette création. Les dames « patronnesses » étaient la duchesse d'Albufera, la princesse de Beauveau, la duchesse de Coligny, la princesse de Craon, la duchesse de Gramont, la comtesse de Lobau, la duchesse de Massa, la vicomtesse de Noailles, la duchesse de Talleyrand... Au-dessus, avec le titre de « membres honoraires », étaient les illustrations du jour : Adam, Auber, Berton, Carafa, Halévy, Meyerbeer, Onslow, Rossini, Spontini (avec Bottée de Toulmon et Zimmermann). Le trésorier était le banquier Lafitte, beau-père du prince ; le sous-directeur, qui devait plus tard passer au premier rang, Niedermeyer.

Du premier concert, qui eut sans doute un caractère privé, nous ne savons rien. Le deuxième eut lieu à la salle Herz. Adolphe Adam (*France musicale* du 4 juin 1843) crut pouvoir le rattacher à « une grande et magnifique pensée ». On y exécuta le *Stabat* et le *Pleni sunt Cœli* de Palestrina,

un *Miserere* d'Orlando Lasso; la marquise de Gabriac chanta un air du *Stabat* de Haydn; la comtesse Murat, un trio de Clari avec la comtesse Apponyi et A. Dupont. Trois versets du *Miserere* d'Allegri, l'*Ave Maria* d'Arcadelt, l'*Alleluia* du *Messie* de Hændel, un air de *La Création* de Haydn figuraient au programme. Le 3e concert eut lieu le 18 mars 1844. Le musicien archéologue Danjou (*Gazette musicale* du 25 mai) y vit « un fait extraordinaire » indiquant une « époque » nouvelle du goût musical. En revanche, Berlioz n'en a jamais fait mention dans le *Journal des Débats*. Pour des raisons diverses, dont la principale paraît avoir été l'instruction insuffisante de tous ces amateurs, les journalistes firent bientôt le silence autour de ces concerts. Dans *La Gazette musicale* du 14 octobre 1855, Adrien de la Fage leur consacre une sorte d'article nécrologique.

Le répertoire de la société fondée par le prince de la Moskowa comprend onze volumes (publiés chez Pacini). L'école romaine y est représentée par Palestrina, son successeur Nanini, ses élèves Anerio, Allegri, Carissimi; l'école napolitaine, par les deux Scarlatti, Durante, Gesualdo; l'école vénitienne, par Merulo, les deux Gabrieli, Donati, Loti, Marcello; les Pays-Bas, par Lassus, Josquin Deprès, Arcadelt; l'Allemagne, par Bach, Hændel, Gallus; l'Espagne, par Vittoria, la France par Clément Jannequin, Du Caurroy... Le prince de la Moskowa était trop artiste, trop « Jockey-Club » pour aimer les patientes recherches de bibliothèque. Il s'est beaucoup servi du répertoire de Choron; seule, la bibliothèque du Conservatoire, dépositaire d'un célèbre manuscrit de Carissimi, fut mise par lui à contribution. Il n'avait pas de méthode critique. L'idée ne lui vint jamais de rechercher si l'air célèbre d'église, attribué à Stradella, n'était pas apocryphe, ou si la déclinaison musicale de *Hic, hæc, hoc* était bien de Carissimi (non de Dom. Mazzochi); mais il jeta un flot d'impressions et de notions nouvelles dans un public qui ne connaissait guère, avec des fragments de symphonies récentes, que des airs d'opéra. L'indication de son rôle complète la physionomie d'une époque à laquelle des artistes de tout ordre donnèrent un si vif éclat. La plupart

des artistes-interprètes que nous avons passés en revue eurent sur les âmes autant d'action que les grands compositeurs. Ils appartiennent à un âge héroïque de l'Histoire de l'art.

Les chanteurs de la période qui a suivi ont tenu dans le monde musical une place moins grande. L'art et le goût du *bel canto* sont allés déclinant. Les compositeurs se sont peu à peu affranchis de l'autorité des chanteurs et les ont réduits au rôle d'interprètes. La déclamation a pris une plus grande importance dans les opéras contemporains. Elle exige sans doute de rares qualités d'intelligence dramatique et musicale et même d'expérience vocale; mais elle est l'ennemie des airs, romances et couplets où les chanteurs trouvaient leurs plus grands succès. De cette dernière période il suffit de citer quelques noms : Madame Miolan-Carvalho (1827-1895), comédienne froide et comme indifférente à ses rôles, mettait toute son expression dans sa voix, d'une justesse, d'une légèreté, d'un charme incomparables. Elle fut l'interprète préférée de Gounod qui écrivit pour elle divers airs à effets de ses opéras, notamment la valse de Roméo et Juliette. Le baryton Faure (1830-1914) a obtenu les plus grands succès, à l'Opéra-Comique de 1852 à 1861, et à l'Opéra de 1861 à 1876, par la distinction de son jeu, la beauté de sa voix et sa parfaite méthode de chant. Il a laissé quelques mélodies profanes et religieuses de valeur médiocre et un excellent traité pratique : *La Voix et le Chant.* Parmi les vivants, le baryton Lucien Fugère (1848), comédien habile et musicien intelligent, qui a fait une longue carrière à l'Opéra-Comique, est le représentant français le plus apprécié du bel canto au théâtre.

Bibliographie.

Aux ouvrages cités dans ce chapitre, nous ajouterons :

Martial Teneo : *La Malibran, d'après des documents inédits* (tiré à part de la *Grande Revue*, 16 p. gr. in-8°). — Arthur Pougin : *Histoire d'une cantatrice, Marie Malibran* (1911, 1 vol., 284 p.). — E. Legouvé : *Soixante ans de souvenirs.* — Clément Languine : *La Malibran* (1 vol., 192 p., contient un certain nombre de lettres et une tyrolienne de la M.). — Ctesse Iberlin : *Les loisirs d'une femme du monde*, 1838, 2 vol.

CHAPITRE IX

HÉRITIERS ITALIENS ET ALLEMANDS DE ROSSINI, DE WEBER ET DE BEETHOVEN

Le théâtre lyrique et les compositeurs italiens après Rossini. — Paër. — Bellini. — G. Donizetti et son œuvre; analyse de quelques opéras. — Nicolaï; inaptitude des Allemands à l'opéra-bouffe. — L'opéra en Allemagne; Marschner et son romantisme. — Kreutzer; Lortzing; Flotow. — L'opéra à Londres; les compositeurs anglais. — La musique instrumentale; conditions défavorables pour le développement ultérieur du quatuor à cordes. — Les quatuors de Spohr. — Les quatuors de Cherubini.

Nous avons étudié, en le replaçant dans son cadre, l'art lyrique créé par les maîtres français dans la première partie du XIXe siècle. Sans abandonner le point de vue de Paris auquel nous serons forcément ramené bien des fois, nous avons à dire ce que devinrent, dans la même période, et en dehors de l'école purement française, l'opéra et l'opéra-comique. De l'héritage de Rossini et de Weber, que firent les compositeurs italiens, allemands, anglais? nous avons aussi à compléter ce qui a été dit déjà de la musique instrumentale et à dire quelques mots des quatuors à cordes écrits après ceux de Beethoven.

Le nom de Rossini accapare tout le prestige de l'art italien dans les trente premières années du XIXe siècle. Il en est un dont le talent n'est pas tout absorbé par une telle influence : c'est FERDINAND PAËR, né à Parme en 1777, naturalisé français au moment de la Restauration. En 1806, il habitait Vienne, qu'il dut quitter au moment de l'invasion française. Napoléon, auquel son opéra *Achille* avait plu, l'emmena à Paris où il devint personnage officiel : il dirigea un instant le Théâtre italien, entra à l'Institut (1831) comme successeur de Catel, fut maître de chapelle de Louis-

Philippe, et mourut en 1839. PAËR est une charmante figure de compositeur; il avait sans doute, comme musicien, le tempérament et les défauts de son pays, — une facilité excessive, d'où est sortie une œuvre énorme, — mais on lui doit un chef-d'œuvre : *Le Maître de Chapelle* (1821, sur un livret de M[me] Gay), qui suggère une comparaison avec Mozart autant qu'elle atteste une influence rossinienne. A Vienne, en 1797, Paër avait pris contact avec le génie de Mozart : de là un opéra-bouffe qui par sa verve autant que par ses qualités purement musicales, est un modèle du genre.

Paër n'a pas composé moins de 43 opéras; *Camille* (1801), écrit pour Vienne, et *Sargino* ou *L'élève de l'amour* (Dresde, 1803, sujet déjà traité par Dalayrac en 1788), appartiennent au genre semi-sérieux et sont particulièrement estimés. On lui doit aussi 10 cantates, 2 oratorios, une symphonie, un assez grand nombre de pièces pour chant et pour instruments.

Un représentant plus pur de l'art italien, dont il ne reste plus rien au répertoire, mais qui, en son temps, inspirait à ses contemporains une extraordinaire sympathie, accrue par sa mort prématurée, est le Sicilien VINCENZO BELLINI, né en 1801, établi définitivement à Paris en 1833, mort à Puteaux en 1835. On le comparait à Chopin pour le charme et l'élégance délicate de sa personne; on l'a mis en parallèle avec Rossini comme compositeur. Il ne connut autour de lui que des cœurs amis; Wagner lui-même, en 1834, faisait son éloge (dans l'opuscule *die deutsche Oper*). Formé assez superficiellement par Zingarelli au Conservatoire de Naples, il écrivit d'abord pour les théâtres de Naples, de Milan, de Parme, de Venise, des opéras médiocres et bientôt oubliés sauf *La Somnambula* (Milan, 1831) et *Norma* (26 déc., même année, *ibid.*) qui, avec la Malibran, dans le rôle principal, eut un énorme succès. La fille du chef des Druides, la voyante Norma, séduite par le proconsul Sévère, a une place considérable dans l'histoire des succès de théâtre comme dans celle des Fantaisies pour piano et pour instruments divers. *Les puritains d'Écosse*, dont le sujet était tiré d'un roman de Walter Scott, furent aussi très applaudis en 1835 au Théâtre italien de Paris, où ils avaient la bonne

fortune de trouver des interprètes d'élite : les sœurs Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache. Le cas de Bellini mérite d'arrêter l'attention, parce qu'il a été, plus ou moins, celui de l'art lyrique italien avant Verdi. Ses dix opéras, considérés au point de vue purement musical, sont d'une pauvreté lamentable; l'instrumentation est enfantine: l'harmonie est tellement faible, que Grétry, auprès de l'auteur de *Norma*, paraît être un puits de science. L'invention rythmique est à peu près nulle. Voilà bien des motifs de condamnation! mais, avant de prononcer, il convient de se demander comment Bellini comprenait le rôle d'un compositeur d'opéra. Il y a une lettre très curieuse, reproduite par M. Pougin dans une monographie, où l'aimable Italien nous dit comment il travaillait :

« Puisque je me suis proposé d'écrire quelques partitions, — jamais plus d'une par an, — j'y apporte tous mes efforts. Persuadé, comme je le suis, qu'une grande partie de leur succès dépend du choix d'un thème intéressant, du contraste des passions, de l'harmonie des vers et de la chaleur de leur expression, non moins que des coups de théâtre, il me fallait avant tout faire choix d'un écrivain expérimenté en ce genre; et c'est pourquoi j'ai préféré à tout autre Romani, puissant génie fait pour le drame musical. Son travail accompli, j'étudie attentivement le caractère des personnages, les passions qui prédominent en eux, les sentiments dont ils sont animés. Une fois bien pénétré de tout ceci, je me mets à la place de chacun d'eux, et je fais en sorte de sentir et d'exprimer efficacement ce qu'ils sentent et ce qu'ils expriment... Enfermé dans ma chambre, je *commence à déclamer la partie de chaque personnage du drame, avec toute la chaleur de la passion : j'observe, autant que possible les inflexions de ma voix, la précipitation ou la langueur du débit en telle circonstance, enfin l'accent et le ton de l'expression que la nature donne à l'homme livré aux passions, et j'y trouve les motifs et les rythmes musicaux propres à les démontrer et à les transmettre à autrui par le moyen de l'harmonie.* Je jette aussitôt sur le papier, j'essaie au piano, et quand je sens en moi-même une émotion correspondante, je juge que j'ai réussi. Dans le cas contraire, je recommence et me remets à l'œuvre jusqu'à ce que j'aie atteint mon but. » (Lettre de Bellini, citée par A. Pougin, *Bellini*, p. 73-4.)

Nous connaissons bien cette manière de travailler : c'était celle de Lulli, celle de la plupart des musiciens du XVIIIe siècle. Estimant, non sans raison, que l'action du drame est la chose essentielle, le compositeur croit avoir

pour tâche principale d'élever jusqu'à la forme chantée les vers du librettiste; et en vertu de cette règle adoptée par Rousseau, par Lacépède, par Villoteau, par tous leurs contemporains, que l'imitation de la parole émue est seule capable de donner de la vérité et de l'expression au chant, le compositeur cherche dans la déclamation du texte littéraire le mouvement et le dessin des mélodies qu'il doit écrire. Ces mélodies une fois trouvées, il est convaincu que son rôle est à peu près fini. Sans doute, il faudra un petit accompagnement pour soutenir la voix; mais quelques triolets honnêtes des violons, avec des tenues d'alto, suffiront. A quoi bon faire intervenir la clarinette, le hautbois, les cuivres, et leur faire parler un langage spécial? Au lieu d'y gagner, le drame qui a trouvé sa formule dans la mélodie n'en serait-il pas encombré et obscurci?... Il y a là une esthétique qui aurait pu aboutir à l'emploi continu du récitatif. Ce fut celle de Bellini et celle du public qui l'aimait. Elle pouvait être défendue. Son tort est de n'être pas assez artistique, car elle réduit à trop peu de chose le travail du musicien; elle supprime cette œuvre d'imagination si intéressante qui consiste à traduire à la fois les caractères généraux et les mille nuances d'un poème à l'aide des rythmes, des timbres, et de toutes les ressources de l'orchestre. Les lignes que nous avons citées sont de 1829 : peu à peu, tenant compte de certaines critiques, Bellini s'enhardit à construire des ensembles. Il avait une éducation musicale incomplète et ne possédait pas la technique de son métier; si la mort ne l'avait frappé à trente-quatre ans, peut-être aurait-il comblé les lacunes de son art et modifié peu à peu sa manière.

Ces observations générales peuvent s'appliquer aux compositeurs suivants, comparables à ces fournisseurs du XVIIIe siècle qui faisaient du drame lyrique un article courant et dont les opéras étaient trop souvent de grands déserts d'idées :

Le noble Michel Enrico Carafa de Colobrano, fils de prince, né à Naples en 1787 († 1872), eut une carrière doublement brillante : d'abord officier de l'armée de Naples, adjudant de Murat (1806) avec lequel il fit la campagne de Russie, il abandonna la carrière des armes après la chute de Napoléon, et vint se fixer à Paris. Après

avoir donné quelques ouvrages au théâtre Feydeau (Opéra-Comique), il eut l'honneur d'entrer à l'Institut pour succéder à Le Sueur (1837) et fut nommé professeur de composition au Conservatoire en 1840. Pour obtenir ce dernier honneur, il se prévalait, dans une lettre assez orgueilleuse, d'avoir écrit « plus de 30 opéras ». — « C'est précisément ce qui nous inquiète ! » lui répondait la *Revue musicale* de 1839 (nº 37). Il a écrit, avec un certain nombre de cantates et de pièces religieuses, 36 opéras italiens ou français. — Francesco Morlacchi, de Pérouse (1784-1841), qui fut chef d'orchestre avec Weber (1816-1826) au théâtre de Dresde, ne vint pas en France : il fut (après le départ de Spontini, à Berlin) le dernier représentant de l'art italien en Allemagne; on lui doit, avec 10 grandes messes pour orchestre, un Requiem pour le roi de Saxe (1827) et deux oratorios, 20 opérettes et opéras-comiques. — Plus féconds encore furent : le Napolitain Carlo Coccia (1782-1873), auteur de 40 opéras; Niccolo Vaccai, né à Tolentino en 1790, mort à Pescaro en 1848, qui, outre ses nombreux ouvrages de théâtre, écrivit, en collaboration avec Coppola, Donizetti, Mercadante, Pacini, une cantate funèbre sur la mort de la Malibran (1837). Pietro Generali, né en 1783 dans le Piémont († 1832), n'a pas composé moins de 52 opéras pour les théâtres d'Italie. Lorsqu'il parut sur la scène, Rossini n'eut pas de peine à faire pâlir de telles étoiles.

Très estimé en Italie comme « maître de la cavatine » (*maestro delle cabalette*), fut Giovanni Pacini (1796-1867). Il a écrit environ 90 opéras, plus un grand nombre d'oratorios, de cantates, et plusieurs ouvrages de théorie musicale. L'école napolitaine, d'où sont partis tant d'improvisateurs, eut un dernier représentant illustre : Saverio Mercadante (1797-1870), directeur du Conservatoire de Naples depuis 1840. Il a montré une grande fécondité que n'arrêta pas une cécité survenue en 1862 : il dictait au lieu d'écrire. On lui doit une soixantaine d'opéras, dont deux furent joués, sans succès d'ailleurs, à Paris : *I Briganti* (1836), sur un livret tiré des *Brigands* de Schiller, *Les Arabes en Gaule*, qu'il avait composé en 1827 pour Milan et qu'il enrichit en 1854 de sept nouveaux numéros, d'après un roman de d'Arlincourt.

Bellini étant mort en 1835, et l'auteur de *Guillaume Tell* ayant pris, après 1829, une retraite volontaire, le sceptre de la musique italienne passa aux mains de Gaetano Donizetti. Ce fut un musicien inégal et superficiel, un prince du bavardage mélodique, de réelle valeur pourtant, et dont quelques ouvrages sont presque populaires. Il avait le souci de la vérité dramatique : il exprimait cette vérité d'une façon insuffisante et banale; mais ce défaut était le résultat d'une esthétique qui n'est plus la nôtre, plus encore que le signe d'un génie faiblement doué. Il a écrit plusieurs

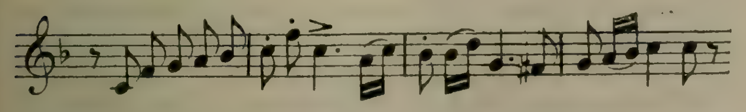
pages qui suffisent à lui assurer un rang honorable dans l'histoire de la musique.

Né à Bergame, non loin de Milan, le 25 septembre 1797, Donizetti dut sa formation musicale à deux maîtres de valeur différente, mais d'égale autorité sur les musiciens de leur temps : le Bavarois italianisé SIMON MAYR (1763-1845) qui, à en juger par les 70 opéras qu'il écrivit dans l'espace de vingt ans, ne pouvait guère enseigner que des recettes de confection dramatique; le Bolonais abbé MATTÉI (1750-1825), professeur de contrepoint au lycée de Bologne, maître de Rossini, auteur d'un traité en 3 volumes sur la basse chiffrée (1829-30). Sa famille lui donnait le choix entre deux carrières : celle de peintre ou celle d'avocat. Il choisit celle des armes et entra comme volontaire dans un régiment autrichien. C'est en 1818 seulement qu'il rêva de conquérir la même gloire que Rossini et se donna au théâtre. Dans les douze années qui suivirent, il écrivit 26 partitions (dont une sur un sujet traité en 1803 par Berton, et en 1808 par Boïeldieu : *Alina, regina di Golconda*, 1828, Gênes). Avec une fécondité croissante, il composait jusqu'à 4 opéras par an : les plus célèbres paraissent avoir été *Anna Bolena* (Milan, 1822), qui étendit sa réputation au delà des frontières italiennes; l'*Elisire d'Amore* (*ibid.*, 1832, même sujet que le *Philtre* d'Auber en 1831); on peut citer aussi *Lucrezia Borgia* (1833), dont la représentation fut empêchée à Paris par V. Hugo faisant valoir ses droits de propriété, et qui, après remaniement, devint *La Rinnegata* (1845); *Gemma di Vergi* (1835), *Maria Stuarda* et *Lucia di Lammermoor* joués à Naples en 1835. Donizetti devint bientôt le favori du public italien et le maître du théâtre lyrique. En 1834, il fut nommé professeur de contrepoint au Conservatoire de Naples. La Censure s'étant opposée en 1839 à la représentation de son opéra, *Poliuto*, il quitta, indigné, le pays natal et vint se fixer à Paris.

A Paris, où sa réputation l'avait précédé, Donizetti fut accueilli sur toutes les scènes, en particulier celle du Théâtre de la Renaissance qui, à la salle Ventadour, venait de remplacer les Italiens (alors émigrés à l'Odéon) et qui avait fait son ouverture en 1838, avec le *Ruy Blas* de V. Hugo. Un arrêté de 1847 autorisait ce théâtre à jouer des opéras « dans le genre italien » en même temps que des drames et des comédies; il donna en 1839 *Lucie de Lammermoor*, dont le livret avait été traduit par Alphonse Roger et Gustave Vaëz, et que le Théâtre italien avait déjà jouée en 1837 avec le plus grand succès. Ce drame net, condensé, vigoureux, fit une impression profonde. On fut sensible à la musique, comme on l'était, au XVIII[e] siècle,

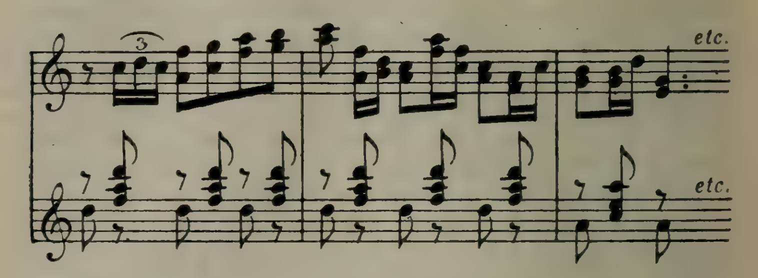
aux œuvres qui, en peignant la nature, rouvraient les sources de l'émotion et faisaient couler des larmes; les mélodies principales de la partition s'installèrent dans toutes les mémoires. *Lucie* jouée aux Italiens, à la Renaissance, à l'Opéra, eut 268 représentations. Deux scènes de *Lucie* sont admirables, soit pour leur effet dramatique, soit comme œuvres purement musicales : celle du sextuor (II, 8) et, au dénouement, celle de la folie. Dans la première, d'une construction magistrale et d'une progression magnifique, Donizetti a su réunir toutes les puissances de l'action en faisant parler à la fois, dans un ensemble grandiose, l'amour (Lucie), le point d'honneur (Edgar), la haine (Arthon), le désenchantement et la douleur (Arthur), encadrés par les réflexions de simples témoins (Gilbert, Raimond et le chœur). Dans la seconde, le retour du motif *Vers toi toujours s'envolera mon rêve d'espérance* est une trouvaille qui fait le plus grand honneur au sens dramatique du musicien. La partition est très bien écrite pour les chanteurs; d'après le témoignage de son élève Mme Meyerheim (du Conservatoire de Milan), le professeur Lamperti se flattait de poser la voix avec *Lucia*, car « cet opéra, disait-il, contient toutes les difficultés que peut rencontrer un soprano ».

D'autres ouvrages de Donizetti paraissent bien vieillis au lecteur moderne. Dans ses *Martyrs* (1840, opéra en 4 actes, « dédié à la reine des Français »), Scribe avait confectionné comme livret un arrangement du *Polyeucte* de Corneille. Le voisinage du chef-d'œuvre cornélien est gênant pour l'appréciation du librettiste et celle du compositeur : à l'un manquait la poésie; à l'autre la grande musique. Lorsque Pauline apprend que Sévère n'est pas mort et qu'elle sent se réveiller un sentiment qui était comme un souvenir poétique endormi au fond de son cœur, Donizetti la fait chanter ainsi :



Sévère existe! un dieu sauveur, des sombres bords un dieu l'envoie...

A la reprise de cet air de cavatine, digne du *Chalet* ou du *Domino noir*, l'accompagnement en souligne la désinvolture sautillante :



Cela nous paraît être un contresens musical, presque une profanation. Donizetti, il est vrai, croyait rester fidèle à la vérité dramatique en exprimant tout simplement la joie éprouvée par Pauline à la pensée que Sévère a échappé à la mort : lui reprocher de ne tenir aucun compte de la situation ou des caractères et d'écrire une mélodie quelconque, dont l'unique objet est d'amuser l'oreille, serait inexact. De telles formules ne donnaient pas lieu, en 1839, au reproche de banalité. Ces observations s'appliquent à la manière dont sont traités les rôles de Sévère, de Félix, de Calisthène (prêtre de Jupiter), de Néarque, et aussi de Polyeucte qui chante une « romance », avec point d'orgue et cadence pathétique (III, 17), sur ces paroles :

Dieu seul partage avec toi
Mon amour et ma foi !

A la fin de la pièce, il y a un quintette avec chœur; mais ce n'est guère qu'une mélodie accompagnée, sans construction polyphonique, sans le souffle et l'ampleur du sextuor de *Lucie*. *Les Martyrs* furent assez froidement accueillis. L'auteur prit bientôt sa revanche.

L'Ange de Nisida, n'ayant pu être joué à la Renaissance, fut enrichi d'un 4e acte et parut, avec le titre de *La Favorite*, à l'Opéra (2 décembre 1840). Duprez, Barroilhet, Levasseur et Mme Stoltz contribuèrent brillamment à son triomphe, ainsi que l'excellent livret, tiré de la tragédie : *Le Comte de Comminges*, dont l'auteur fut un rival momentané de Vol-

taire, Baculard d'Arnaud. *La Favorite* atteignait en 1904 sa 679e représentation. — Dans *La Fille du Régiment* (1840, livret de Bayard et Saint-Georges), qui, en 1905, était jouée pour la millième fois, Donizetti fit œuvre très française, toute de verve claire, de grâce et de charme, bien adaptée au goût qu'avaient créé ou suivi Boïeldieu et Auber. Dans *Don Pasquale* (1843), il subit l'influence visible de l'opéra-bouffe rossinien, du *Barbier* en particulier.

Il y a des compositeurs qui suivent l'idéal dont ils sont possédés sans se préoccuper beaucoup du succès. Sur ce point, voici quelle était l'attitude de Donizetti. Il écrivait à Leone Herz, le 10 nov. 1843 :

« Je vais te donner une preuve de ma sincérité. Tu veux des nouvelles de *D. Sébastien*? Eh bien, les voilà, avant la donnée (la première représentation)... Premier acte : fera plaisir; le 2e, avec les ballets, un duo, et la dernière romance surtout, aura aussi son succès. Au 3e, une romance (peut-être), un duo d'hommes et la marche funèbre avec la pompe, seront applaudis; mais le reste a été trop abîmé par les continuels changements; ainsi, *non*. Il y a, au 4e, un effet (au milieu) qui se passera fort bien. Au 5e, la petite cavatine (peu de chose), le grand duo fixeront l'attention; une barcarole après — de laquelle je dois couper la moitié à cause de la situation — se perdra. Un très petit trio à voix presque seules (*sic*) fera ni chaud ni froid. Après cela, le dénouement, dans lequel la musique ne peut rien. De tout cela tu vas comprendre que mon opéra finit en queue de rat...; car après le grand duo du 5e, on peut s'en aller. » (*Lettere inedite di Gaetano Donizetti, raccolte da Angelo de Eisner-Eisenhof*, Bergamo, 1897.)

Il y a là une psychologie du public et du compositeur tout ensemble, en même temps qu'une esthétique marquant une date... Le mérite de Donizetti, avec un sens incontestable du théâtre et une technique assez solide, était d'écrire fort bien pour les voix; son principal défaut fut de travailler trop rapidement. Il n'a pas écrit moins de 70 opéras, plus un *Requiem* pour la mort de Bellini, des Cantates et des hymmes, deux messes, quantité de romances, d'ariettes, de duos, de pièces pour orchestre et musique de chambre. Il accumulait des entreprises incessantes, traversées par les nombreux voyages qu'il faisait, selon l'usage du temps, dans les villes (Milan, Vienne,

Rome) où on allait jouer un de ses opéras. « Sais-tu, écrivait-il en 1842 à un de ses amis de Bergame, que j'ai fait deux actes (non instrumentés, par exemple!) en vingt-quatre heures? Quand le sujet plaît, le cœur parle, la tête vole, et la main écrit... » — Dans ses *Souvenirs d'un Chanteur*, Duprez donne quelques renseignements intéressants sur le caractère de Donizetti et raconte ainsi son triste déclin :

« Après la malheureuse fin de Nourrit, dans les premiers mois de mon engagement à l'Opéra, Donizetti vint à Paris apportant avec lui son *Poliuto* (*Polyeucte*, ou *les Martyrs*). Nous reprîmes nos relations amicales. C'était un homme d'un caractère sympathique, d'un commerce agréable, connaissant sa valeur et n'en tirant point vanité, doué d'une imagination féconde et sans cesse en activité; car il ne pouvait avoir quatre vers dans sa poche qu'il ne les mît en musique, debout, marchant, mangeant ou se reposant. Je possédais son estime et sa confiance. Il m'a souvent avoué combien il avait souffert dans son orgueil de compositeur à Paris. Il n'y fut jamais traité selon ses mérites. A l'Opéra-Comique, j'ai vu moi-même l'insuccès, presque la chute de *La Fille du Régiment*. Dieu sait combien de temps il fallut à *La Favorite* pour être conservée! Lorsqu'il donna *Dom Sébastien*, aucune tracasserie, aucune contrariété ne lui fut épargnée. Il se plaignit amèrement à moi de ce qu'on ne l'avait pas même prévenu de la reprise de *Lucie* sous la direction de Léon Pillet.

« Hélas! c'était bien peu de jours avant sa mort; aussi amoureux des plaisirs des sens que des travaux de l'imagination, il usa dans cette double existence toutes ses facultés physiques et morales.

« Lorsque je vis l'une de ses crises pour la première fois, ce fut chez lui, dans son cabinet. J'avais renversé un encrier sur le tapis : je me courbai, en pestant contre ma maladresse, et, lorsque je me relevai, je regardai Donizetti... le croyant un peu fâché, parce qu'il n'avait pas prononcé une parole; il riait, d'un air idiot qui me fit froid au cœur. L'année suivante, son cousin Accursi dut le faire entrer dans la maison de santé d'Ivry. J'allai l'y voir. Il pouvait à peine se soutenir. Je cherchai à faire jaillir une étincelle de cette grande intelligence éteinte; je lui parlai du passé, de son pays, de ses œuvres que j'avais animées; je lui chantai un fragment de sa chère *Lucie*... « Attends, attends, fit-il, je vais t'accompagner! » Je crus un instant avoir secoué cette horrible torpeur. Il se mit au piano... ses mains inertes tombaient au hasard sur les touches; il avait repris son air hébété. C'était affreux!...

« A quelque temps de là, on le fit partir pour Bergame, sa ville natale, où il mourut (avril 1848).

« Aucun service ne fut célébré en son honneur, aucune marque de sympathie ne lui fut accordée dans cette ville de Paris, où l'on avait joué et applaudi ses plus beaux ouvrages. »

Tandis que s'étendait l'influence purement italienne, persistait en France, amincie il est vrai, mais bien reconnaissable et destinée à de brillants succès ultérieurs, la tradition française de la comédie légère et de la romance sentimentale créée au XVIII[e] siècle. Elle est représentée par d'aimables œuvrettes que le goût des grâces simples n'a pas toujours préservées de la banalité. Deux noms de compositeurs ont surnagé : celui du Parisien PANSERON (1796-1859), et du Belge, formé à l'école de Reicha, A. GRISAR (1808-1869). Panseron ne fut pas estimé seulement à cause de ses nombreux « solfèges », de ses leçons de chant inspirées de l'art italien et de 200 *romances* environ, parmi lesquelles *Malvina*, *La Fête de Madame*, *Le Songe de Tartini* (avec accompagnement de violon), *Valsons encore! Au revoir*, *Louise*, *On n'aime bien qu'une fois*, *Demain on nous marie*, etc... eurent une vogue réelle; il est l'auteur de quelques opéras-comiques en un acte, joués au Théâtre Feydeau et à l'Odéon : *La Grille du parc* (livret de Pain, Ancelot et Audibert), 1820; *Les Deux cousines*, sur un livret de Sauvage, qui est une variante du *Barbier de Village* de Grétry; *Le Mariage difficile*, 1823 (en collaboration avec LOUIS CHAUCOURTOIS); *L'Ecole de Rome*. Grisar, lui aussi, fut en son temps quelqu'un. Trois de ses opéras, d'une verve agréable, furent traduits et applaudis en Allemagne : *L'Eau merveilleuse*, 1839 (*das Wunderwasser*); *Bonsoir*, *Monsieur Pantalon* (*Guten Abend*, *Herr P.*), 1841, bouffonnerie imitée des *Rendez-vous bourgeois* de Nicolo (1807) et dont on peut citer le quatuor chanté sur les mots du titre; *La Chatte merveilleuse*, 1862 (en allemand, *die Wunderbare Katze*), sur un livret de Dumanoir et Dennery, qui est un arrangement du conte *Le Chat botté* (déjà mis en musique par FOIGNET, en 1802, et par PORTUGAL sous le titre *Il cia bottino*, en 1801). Grisar débuta à Bruxelles par *Le Mariage impossible*, en 1833, 2 actes sur un livret de Mélesville, dont le succès lui permit, grâce à une pension officielle, de venir achever à Paris sa formation musicale. Il eut d'assez grands succès à l'Opéra-Comique et dans les théâtres de genre : les Variétés, la Renaissance, le Théâtre lyrique, les Bouffes. On lui doit : *Sarah* ou l'*Orpheline de Gleucoé*, 2 actes, 1836 (sujet tiré

de Walter Scott, par Melesville); *L'An mil*, 1837 (livret du même et de Foucher); *La Suisse à Trianon*, 1 acte, 1838; *Lady Melvil*, opéra-comique en 3 actes, 1838, sur un livret de Saint-Georges et de Leuven (arrangé en 1862 avec le titre *Le Joaillier de Saint-James*), à peine remarquable par le trio en canon du premier acte; *Les Travestissements*, 1 acte (1839, 1854, 1858), livret de Paulin Deslandes; *L'Opéra à la Cour* (1840), 4 actes, pastiche de Boïeldieu, Weber, Berton, Dalayrac, Rossini, Auber, Mozart, etc...; *Gilles ravisseur*, 1 acte, 1848, livret de Sauvage; *Les Porcherons*, 3 actes (1850, texte du même et de Lurieu), dont le titre est emprunté au nom d'une guinguette du temps (Louis XV), et où l'on a goûté le trio *A cheval* au 1er acte, la romance de la lettre l'*Amant qui vous implore* au 2e; *Le Carillonneur de Bruges*, 1852, texte de Saint-Georges, où l'on trouve un air assez heureux, *Sonnez, mes cloches gentilles*, et une aimable chansonnette, au 2e acte; les *Amours du diable*, livret du même, 1853, 4 actes, où Galli-Marié se fit applaudir dans l'air du *Diable amoureux*. *Le Chien du jardinier*, 1 acte, 1855, texte de Lockroy et Cormon, où Faure fit le succès de « la chanson du jardinier »; le *Voyage autour de ma chambre*, 1 acte, 1859, texte de Duvert et Lausanne; *Les Bégaiements de l'amour*, 1864, texte de Najac et Deulin; *Douze innocentes*, 1 acte, 1865 (livret de Najac).

Plusieurs des ouvrages lyriques de cette époque seront indiqués plus loin, dans les chapitres consacrés à des compositeurs de premier plan dont la carrière s'étend dans la seconde moitié du xixe siècle. Nous mentionnerons ici quelques pièces qui forment, pour ainsi dire, la teinte de fond dans le tableau où se détachent les chefs-d'œuvre. De Fr. Benoist, le prix de Rome de 1815 et professeur d'orgue au Conservatoire (né à Nantes en 1794) : *Léonore et Félix* ou *C'est la même* (1821); les deux ballets *La Gipsy*, en collaboration avec Ambroise Thomas, 1839, et *Le Diable amoureux*, en collaboration avec Auber, 1840 (et l'opéra *L'Apparition*, 1848, sur un livret de Delavigne); de Ch. Fr. Kreubé, né à Lunéville en 1777, élève de Rod. Kreutzer, premier chef d'orchestre (1816-1828) de l'Opéra-Comique, mort à Saint-Denis en 1846, après avoir écrit

seize opéras : *Le Forgeron de Bassora*, 1813; *Edouard et Caroline* ou *La Lettre et la réponse*, 1819; *La Jeune Tante* (livret de Mélesville), 1820; *Le Philosophe en voyage*, 3 actes, sur un livret de Paul de Kock, 1821; *Le Coq du village*, livret de Favart, 1822; *L'Officier et le paysan* (texte de Dartois), 1824; *Les Enfants de maître Pierre* (Paul de Kock), 1825; *Le Mariage à l'anglaise* (Vidal et Gensoul), 1828...; d'Onslow : *L'Alcade de la Véga* (1824), drame lyrique, 3 actes en prose; *Le Colporteur* (1827), dont on peut citer le trio *Ah! depuis mon jeune âge* et la ronde à 2 voix *C'est la fête du village*, et *Le Duc de Guise* (1837), qui tendait sans succès au genre sérieux; de Fétis (1784-1871) : *L'Amant et le mari*, 1820; *Les Sœurs jumelles*, 1 acte, 1823 (Planard); *Marie Stuart en Ecosse*, 3 actes, 1823 (id.); *Les Bourgeois de Reims*, 1825 (Saint-Georges et Ménissier), *La Vieille*, 1826 (Scribe et Delavigne), *Le Mannequin de Bergame*, 1832 (Planard et Duport), opéras-comiques en un acte; de Ch.-H. Plantade : *Le Mari de circonstance*, 1813 (Planard); de Charles Bochsa, hautboïste des théâtres de Lyon, puis de Bordeaux : *Un mari pour étrenne*, 1816 (Théaulon et Dartois); de Libert : *Amour et Colère*, 1823; de Th. Labarre, célèbre harpiste (1805-1870) : *L'Aspirant de marine*, 1 acte, 1834, et *Les Deux familles*, 1831 (Planard); de Gilles-Despréaux : *Le Souper du mari*, 1833 (Desnoyers et les frères Coignard); de Fontmichel : *Le Chevalier de Canolle*, 1836 (livret de Mme Gay); d'Hippolyte Monpou, né à Paris en 1804, auteur de nombreuses « romances » (dont quelques-unes sur des textes de Musset et d'Hugo) : *Les Deux reines* (voyage incognito des reines de Suède et de Danemark), 1 acte, 1835, sur un livret de Soulié et Arnould; *Le Luthier de Vienne*, 1 acte, 1836 (Saint-Georges et de Leuven); *Piquillo*, opéra-comique en 3 actes, livret d'Al. Dumas et Gérard de Nerval, 1837; *Le Planteur*, 2 actes, 1839 (Saint-Georges), et *La Chaste Suzanne*, opéra en 4 actes, 1839 (Carmouche et de Courcy); de Rifaut : *André* ou la *Sentinelle perdue*, 1834; de Godefroi : *La Chasse royale*, 2 actes, 1839; de Pellært : *Le Coup de pistolet*, 1836; d'Alexandre Montfort : *La Jeunesse de Charles-Quint*, opéra-comique en 2 actes, 1841 (livret de Mélesville et Duveyrier); *Polichinelle*, 1 acte, 1839 (Scribe); *L'Ombre*

d'Argentine, 1 acte (Bayard et Biéville); *La Charbonnière*, 1845 (Scribe); *Sainte-Cécile*, opéra en 3 actes, 1844 (Ancelot et Comberousse); *Deucalion et Pyrrha*, 1 acte, 1855 (Barbier et Carré); de Cadaux : *La Chasse Saxonne* (Toulouse, 1839); de Girard : *Le Conseil des dix*, 1842; d'Henry Potier, les opéras-comiques en 1 acte : *Mademoiselle de Méranges*, 1842 (Brunswick et de Leuven); *Le Caquet du Couvent*, 1846 (Planard et de Leuven); *Le Rosier*, 1859 (A. Challamel) et l'opéra-comique en 3 actes, *Il signor Pacarello*, 1848 (Brunswick et de Leuven); de Boulanger : *Le Diable à l'école*, 1 acte, 1842 (Scribe) et *La Cachette*, 1847 (Planard); d'Amédée de Beauplan : *Un mari au bal*, 1845 (Em. Deschamps); de Boilly : *Le Bal du sous-préfet*, 1844 (Duport et Saint-Hilaire), etc..., etc...

En écrivant *La Fille du Régiment*, Donizetti s'adaptait au goût français et, bénéficiant d'une tradition assez longue, créait une œuvre qui eut elle-même de nombreux imitateurs. Il importe de remarquer qu'un autre compositeur, faisant en Allemagne une tentative analogue d'adaptation, composa un opéra-bouffe de mérite à peu près égal, bientôt en possession d'un succès prolongé, mais stérile, isolé, ne suscitant aucun mouvement nouveau dans l'évolution du théâtre allemand. Ce compositeur est Otto Nicolaï, né à Königsberg en 1810 († 1849, Berlin). Après de très sérieuses études musicales complétées à Rome et un séjour à Vienne où il donna des preuves de talent comme Kapellmeister, Nicolaï (à partir de l'année 1838) composa des opéras dans le pur style italien pour les théâtres de Turin, de Trieste, de Naples. Son dernier et meilleur ouvrage, joué à Berlin quelques semaines avant sa mort. *Les Joyeuses Commères de Windsor* (sur le livret de Mosenthal) est un opéra-comique charmant, plein de verve, qui peut passer pour un compromis entre l'esprit de deux races différentes. Il est resté au répertoire jusqu'à aujourd'hui, mais n'a point fait école, ce qui semble montrer que les Allemands ne peuvent atteindre que très exceptionnellement aux grâces légères de l'opéra-bouffe. L'histoire incohérente de leur théâtre laisse entendre qu'ils ont une médiocre aptitude à la comédie lyrique.

Il faut faire une exception pour les Allemands du Sud, que

l'influence italienne douait d'un esprit spécial. A Vienne, Wenzel Müller (1767-1835) écrivit plus de 200 ouvrages populaires, — opérettes, opéras-bouffes, féeries en musique, pantomimes, parodies, — dont plusieurs eurent une vogue extraordinaire : *Les Sœurs de Prague* (1794), *Le Nouvel enfant du dimanche* (1793), *L'Autriche au-dessus de tout* (*Œsterreich über alles!* 1796), *Le Moulin du diable*, une parodie de *Werther* (1830), etc...

Dans les premières années du XIXe siècle allemand, on chercherait vainement le chef-d'œuvre ayant donné une impulsion reconnaissable dans les opéras ultérieurs et permettant de ramener l'histoire du genre à l'unité d'un même point de vue. Diverses étaient les voies et les directions au milieu desquelles se trouvait le compositeur vers 1827. En 1805, Beethoven avait donné dans son *Fidelio* (comme Cherubini, en 1808, dans son *Porteur d'eau*), un type de drame lyrique où les divinités du paganisme et les grands héros de légende étaient remplacés par des personnages réels, bien vivants, avec tendance très nette vers une vérité purement humaine. De ces deux créations *aurait pu* sortir un art absolument nouveau. Une autre indication, partie d'un maître supérieur, avait été donnée en 1821 par le *Freischütz* qui semblait ouvrir le monde du merveilleux et de la poésie nationale; Weber changea d'ailleurs son orientation lorsqu'il écrivit *Euryanthe* et *Oberon*. Il y avait aussi, soutenus par la tradition ou par la mode, l'opéra historique, l'opéra coloré d'exotisme, sans parler de l'opéra italien, à la vie tenace. Presque tout le XIXe siècle se partage entre ces formes diverses. On ne saurait s'en étonner, si l'on songe que les compositeurs restèrent longtemps prisonniers de livrets qu'ils n'écrivaient pas eux-mêmes et qu'ils adoptaient un peu au hasard des circonstances. En somme, ce sont les librettistes qui réglaient l'allure générale des musiciens; et c'est dans leurs opuscules qu'il faudrait chercher les causes premières du changement, au risque de substituer une étude littéraire (et sociologique, si on voulait la faire complète), à une étude purement musicale. En musique, sans qu'il y ait lieu de se préoccuper si on fait chanter des héros à casque ou des diables, trois choses seulement importent : la vérité

dans l'expression des sentiments, l'unité de l'œuvre, la *personnalité* de l'auteur.

Malgré cet état de choses assez complexe, les critiques allemands ont cru pouvoir tracer une ligne de faîte des idées et des œuvres qui, représentant le « romantisme », relierait trois noms et marquerait trois étapes : Weber, Marschner, Wagner. On a souvent signalé des analogies entre les compositions de ces trois maîtres de valeur inégale (à côté desquels Spohr est aussi placé quelquefois). Ainsi *Le Templier et la Juive* de Marschner (1829, sujet tiré de l'*Ivanohé* de Walter Scott) a paru inspiré par l'*Euryanthe* de Weber, et a fait penser au *Lohengrin* de Wagner; son *Hans Heiling* (opéra « romantique », 1833, dont le sujet est une sorte de conte de Perrault) a été rattaché au *Vaisseau-Fantôme*, etc. De tels rapprochements font une violence choquante à la vérité. Si Wagner peut être annexé au romantisme, il ne peut y prendre qu'une place à part, en raison du caractère si réfléchi de son œuvre et de certaines idées dominantes, comme celles du sacrifice, du rachat par l'amour, etc. Quant à Marschner, si on le met sur la même ligne que Weber, c'est en invoquant des ressemblances superficielles et tout à fait insuffisantes. Weber était un Allemand de grande distinction; Marschner n'est qu'un Allemand. Il a, certes, une sérieuse valeur; son orchestration est brillante; il abonde en mélodies, en modulations enharmoniques; mais son mérite paraît rude, épais, lourd, bien qu'il travaillât avec une extrême rapidité, à côté des fines et chevaleresques musiques de Weber. Il traite des sujets fantastiques, comme dans son *Vampire* (1828); mais, chez lui, le merveilleux est extérieur, décoratif, ajouté ou plaqué; il n'est pas, comme celui du *Freischütz*, puisé à la source populaire et profonde d'où est sorti le sujet lui-même. Devant les opéras de Wagner, ceux de Marschner ont beaucoup pâli; ceux de Weber ont conservé leur jeunesse et leur éclat. Marchner est un de ces faux grands hommes auxquels R. Schumann opposait sa jeune association des *Davidsbündler*.

Né en 1795 à Zwickau († 1861), Heinrich Marschner a écrit 19 ouvrages de théâtre. Il fut loué, ou encouragé par Weber qui fit

jouer à Dresde un de ses premiers opéras, *Henri IV et Agrippa d'Aubigné* (1820). Son *Vampire*, qui, à Londres, en 1829, eut 60 représentations, et son *Templier* assurèrent sa réputation de compositeur « romantique » et le firent nommer maître de chapelle à la cour de Hanovre où il passa la plus grande partie de sa vie. Il a écrit environ 300 Lieder et une soixantaine de compositions pour musique de chambre.

Les compositeurs qu'il faut placer à côté ou à la suite de Marschner, Kreutzer, Lortzing, Flotow, sont, dans l'histoire générale, des *minores*, et, au point de vue de l'évolution allemande, des dissidents, qualifiés parfois de « *purs* », mais beaucoup moins rapprochés du romantisme de Weber que des œuvrettes viennoises ou italiennes et de l'opéra-comique français. Spohr ferait à peine exception.

De ses 18 opéras, un seul est resté au répertoire. Pendant son séjour à Paris (1820-21), Spohr mit par hasard la main sur un vieux roman, *La Veuve du Malabar*. L'œuvre lui plut; il l'emporta en Allemagne et la fit mettre en livret par Ed. Gehe. De là est sortie *Jessonda*, opéra en 3 actes, joué à Cassel le 28 juillet 1823. On raconte qu'à la fin du premier acte, le public se leva sur l'invitation d'un spectateur enthousiaste et lança trois « *lebehoch!* » en l'honneur du musicien. Jessonda est une jeune Indienne rencontrée sur les bords du Gange et aimée par le capitaine portugais Tristan d'Acunha. Son père, redoutant l'intrusion d'un étranger, se retire avec elle sur la côte du Malabar, où elle est contrainte d'épouser un rajah. Celui-ci meurt; d'après la religion, Jessonda doit être brûlée avec le corps de son époux. Tristan reparaît, ramené par les circontances politiques, et la sauve. De ce très beau sujet où abondent les situations intéressantes Spohr a tiré une œuvre dont le lyrisme et la couleur orientale sont encore appréciés.

Le Badois Konradin Kreutzer (1780-1849) est venu à Paris, où il fit même jouer un opéra-comique, *L'eau de Jouvence* (1827), qui eut peu de succès. Pianiste voyageur, il a composé une trentaine d'opéras ou ouvrages de théâtre; on n'a guère retenu au répertoire que la petite partition qu'il écrivit pour *Le Prodigue*, comédie populaire de Raimund (Vienne, 1833). Il voulut s'élever au grand art, et traita

des sujets romantiques, comme *Mélusine* (Berlin, 1833, sur un livret de Grillparzer), *Die Höhle von Waverley* (*la Caverne de W.*, Vienne, 1837), *Der Edelknecht* (*L'Ecuyer*, Wiesbaden, 1842), *Die Hochländerin von Kaukasus* (*la Montagnarde du Caucase*, Hambourg, 1846), mais le coup d'aile et la personnalité faisaient nettement défaut. Sa *Nuit à Grenade* (*das Nachtlager von Grenada*, opéra romantique en 2 actes, Vienne, 1834, sur livret de Braun, d'après le drame de Kind) a une couleur mauresque obtenue par des moyens naïfs et ne manque pas d'une certaine fraîcheur mélodique. — Konradin Kreutzer ne doit pas être confondu avec *Rodolphe Kreutzer* (né à Versailles en 1766, † 1831), le célèbre violoniste auquel Beethoven dédia en 1805 sa magnifique Sonate op. 47. Rodolphe a d'ailleurs écrit, avec beaucoup de musique, une quarantaine d'opéras, oubliés aujourd'hui.

Plus éloigné encore de Weber est le Berlinois Lortzing (1801-1851), qui, après Wagner, est peut-être le compositeur le plus souvent joué sur les scènes allemandes. Riemann voit en lui « une tête purement germanique »; Hanslick trouve qu'il avait « le tempérament d'un peintre de genre hollandais ». Nous verrions plutôt en lui un pseudo-italien touché par l'influence de Boïeldieu et d'Auber. La persistance de ses succès montre que, des deux côtés du Rhin, la mentalité musicale et moyenne du public est parfois la même.

Du caractère italien, Lortzing eut certainement la souplesse : il fut pianiste, violoniste, violoncelliste, acteur, chanteur, régisseur de théâtre, kapellmeister, écrivain rédigeant lui-même ses livrets, autodidacte pour la composition, honnête et modeste père de famille ignorant les grandes passions et prenant la vie en gaîté. Ses œuvres de théâtre (19) sont des divertissements, dont le style est trop souvent entaché de banalités. On considère encore comme agréables : *die beiden Schützen* (Leipzig, 1837, dont le sujet est tiré d'un vaudeville français à quiproquo, *Les deux Grenadiers*); *Czar und Zimmermann* (*Czar et charpentier*, Leipzig, 1837); *Der Wildschütz* (*le Braconnier*, opéra-comique, Leipzig, 1842), *Undine* (Leipzig, 1845, sur un livret emprunté à la Motte Fouqué, et dont le romantisme dépassait les facultés du musicien), *Der Waffenschmied* (*L'Armurier*, opéra *romantique*, Vienne, 1846)...

Le Mecklembourgeois Fr. Von Flotow (1812-1883) fut à Paris l'élève de Reicha (1827-30) et eut des relations directes avec Boïeldieu, Auber, Adam; il leur emprunta quelques recettes : il y ajouta une sentimentalité triviale qui est loin d'avoir nui à ses succès. Ses deux principaux

ouvrages, restés encore au répertoire, sont *Alessandro Stradella* (Hambourg, 1844) et *Martha* qui, joué d'abord à Vienne (1847), parut au Théâtre lyrique de Paris en 1865 et eut 41 représentations. Les ténors doués d'une solide voix y trouvent une bonne occasion de se faire applaudir.

La plupart des ouvrages de Flotow (25) ont été écrits pour Paris, où il rivalisa, dans ses débuts, avec Grisar : *Séraphine* (op. com. 1836, livret de Fr. Soulié), *Alice* (comédie à ariettes de Sussy et de Laperrière, 1837), *Rob Roy* (opéra, livret de Duport et Forges, 1837), *La Duchesse de Guise* (op. en 3 actes, livret de La Bouillery, 1840), *Le Naufrage de la Méduse* (opéra en 4 actes, 1839, livret de Cogniard), *L'Ame en peine* (2 actes, 1846, texte de Saint-Georges), *L'Esclave du Camoëns* (op. com. en 1 acte, 1843, livret du même), *La Veuve Grapin* (opérette, 1 acte, 1859, livret de Deforges), *Zilda* (op. com., 2 actes, livret de Chivot et Saint-Georges, 1866); *L'Ombre* (op. com., 3 a., 1870, livret de Saint-Georges), *L'Enchanteresse* (1878).

Se libérer de la tyrannique influence italienne pour faire œuvre personnelle et, si possible, nationale, dans une société déterminée : tel était le problème musical qui se posait, au début du XIXe siècle, dans les différents pays et qui fournirait un assez bon point de vue pour exposer l'histoire de chacun d'eux. L'Allemagne s'affranchit un instant avec le *Freischütz* de Weber, en 1821. L'Angleterre fut tout autre : elle resta dominée, comme au temps de Hændel, par le goût du déploiement choral et du *bel canto*, en produisant des compositeurs qui furent italiens de formation et de tendances.

Henry Nowley Bishop, né à Londres en 1786 († 1855), directeur, durant sa vie, des principales entreprises musicales de son pays, auteur (de 1804 à 1840) de plus de cent ouvrages de théâtre, était élève de Francesco Bianchi, de Crémone, lequel avait écrit 70 opéras de 1773 à 1808; il conserva la manière superficielle et un peu vaine de son maître. Ed. James Loder (1813-1865). qui écrivit des opéras pour les théâtres Drurylane et Coventgarden, était passé par l'Allemagne, où il avait reçu les leçons de Ferd. Ries, élève de Beethoven; ses œuvres ne furent anglaises que par le sujet des livrets. Il en est de même de celles de l'Irlandais Vincent Wallace (1814-1865), qui, après avoir erré dans toutes les parties du monde et dirigé (en 1841) le théâtre italien de Mexico, vint à Londres (1853) et y écrivit un certain nombre d'opéras. Le meilleur peut-être et le plus heureux des compositeurs du temps, le très productif William Balfe, né à Dublin en 1808 († 1870), fit une double carrière de chanteur ita-

lien et de compositeur italien; il avait été formé par Vincenzo Federici, un des maîtres du Conservatoire de Milan. Ses plus célèbres opéras sont *The bohemian girl* (Londres, 1844), dont l'aimable livret, traduit en italien et en français, eut un succès honorable au Théâtre lyrique, en 1869, *The daugther of san Marc* et *The enchantress* (1845). A Paris, où il se rendit pour diriger la mise en scène de quelques ouvrages, Balfe donna deux opéras-comiques : *Le puits d'amour* (1843), *Les Quatre fils d'Aymon* (1844, sur un livret de Brunswick et de Leuven), et un grand opéra : *L'Étoile de Séville* (1845, livret de Lucas, d'après le drame de Lope de Vega), œuvres mélodiquement agréables à l'oreille, mais dépourvues d'originalité. En tout, Balfe écrivit 29 opéras. — A l'histoire du théâtre lyrique *anglais* appartient encore Julius Benedict, fils d'un banquier juif allemand, né à Stuttgart en 1804, mort à Londres en 1885, musicien un peu teinté de germanisme, italien de tempérament, anglais d'occasion. Il a été considéré en Angleterre comme le musicien étranger le plus éminent, depuis Hændel. Après avoir reçu à Dresde les leçons de Weber, et écrit, en Italie, quelques opéras italiens, il vint diriger à Londres l'opéra-bouffe du Lyceum; il fit une tournée en Amérique, dirigea (1876-1880) les concerts de la Philharmonie à Liverpool, puis revint se fixer à Londres. Compositeur estimé, il a écrit, outre ses ouvrages italiens, *The brides of Venise* (1844), *The Crusaders* (= *Le vieux de la montagne*, 1846), et, avec un succès particulièrement brillant, *The Lilly of Killarney* (= *La rose d'Erin*, 1862), opéra « romantique », sur un livret d'Oxenford et Dion Boucicault. On lui doit aussi des cantates dramatiques, deux oratorios et deux symphonies. — Le compositeur théoricien et archéologue George Alexandre Macfarren (né à Londres en 1813, mort à Londres en 1887), professeur de musique à l'Université de Cambridge, collaborateur de la *Musical antiquarian Society*, a beaucoup écrit en dehors du théâtre, et dans presque tous les genres de musique religieuse ou profane, mais appartient à l'histoire du drame lyrique par un certain nombre d'opéras : *The Devil's opera* (1838), *Don Quixote* (1846), *Charles II* (1849)... Le meilleur et le plus applaudi, *Robin Hood* (3 actes, 1860), met en scène un très beau et romantique caractère de guerrier tiré des vieilles ballades anglaises : Robin Hood, l'adversaire implacable des Normands envahisseurs, vivant dans les forêts avec la fille d'un lord. Ce sujet avait déjà été traité par Charles Burney en 1751 et William Shield en 1784; comme ses prédécesseurs, Macfarren n'en a pas tiré toute la poésie farouche et tout l'éclat qu'on aurait pu attendre.

En somme, sauf les chefs-d'œuvre exceptionnels d'un Beethoven, d'un Weber, le drame lyrique est un produit méridional, une fleur de la vie sociale épanouie sous le soleil d'Italie et de France; les greffes, les branches coupées et transplantées dans les pays du Nord, y ont donné d'assez pâles résultats.

Bibliographie.

Sur Paër et ses déboires à Paris, voir la plaquette : *M. Paër, ex-directeur du théâtre de l'Opéra italien, à MM. les dilettanti*, datée du 15 juillet 1827 (B. N., Vp 19068).

Musumeci : *Parallelo fra i due maestri Rossini e Bellini* (Palerme, 1832). — Marquis de San Jacinto : Réponse à un écrit publié à Palerme, etc... (trad. française du chevalier de Ferrer, Paris, 1835, in-8°). — Filippo Gerardi : *Biografia di Vincenzo Bellini* (Rome, 1835, in-8°). — A. Pougin : *Bellini, sa vie et ses œuvres* (Paris, 1868, in-12, petit in-8°, 228 p. ; donne une bibliographie ayant 14 numéros, un autographe littéraire, et un autographe musical).

Angelo de Eisner--Eisenhof : *Lettres inédites de Gaetano Donizetti à divers* (en italien ; Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, in-8° ; contient aussi des lettres de Rossini, Scribe, Dumas, Spontini, Adam, Verdi, et G. Donizetti). — Ad. Calzado : *Centenario di Donizetti* (1897, Bergame, et Paris, imp. de Chaix, in-8°). — Ch. Malherbe : *Rapport sur l'exposition Donizetti à Bergame* (Paris, le *Journal musical*, 1897, in-16). — A. Pougin : *Donizetti*, chap. dans *Les Musiciens du XIX*e *siècle* (Paris, Fischbacher, 1911).

Spohr : *Autobiographie* (en all., 1860-1861, 2 vol.). La Mara (pseudonyme de Marie Lipsius) : *Classicisme et romantisme du monde musical* (en all., 1892). — Bottée de Toulmont : *Notice sur les manuscrits autographes de Cherubini* (1843). La biographie de Cherubini a été écrite par Miel (1842), Place (*id.*), Rochette (1843)...

CHAPITRE X

SYMPHONIES ET MUSIQUE DE CHAMBRE

Évolution des mœurs défavorables à la musique de chambre et à la symphonie, au commencement du XIXe siècle. — En France : retour à Gossec, « père de la symphonie française ». — Reicha et son élève Onslow. — Cherubini et ses quatuors. — Contemporains et successeurs immédiats de Beethoven dans l'Allemagne du Nord. — L. Spohr : valeur de son œuvre.

L'Histoire de la musique instrumentale pure pâlit un peu, au XIXe siècle, à côté de l'opéra et de la symphonie à programme. Mais si les succès les plus retentissants et les recettes les plus abondantes ne sont pas assurés à celui qui, délaissant les moyens faciles de séduire l'imagination du public, ose cultiver encore, après Beethoven, le genre du quatuor à cordes, l'attention des amis sérieux de l'art musical ne lui fait pas défaut. Il convient d'abord de tenir compte des circonstances défavorables, dues à l'évolution des mœurs, dont le talent est obligé de triompher. Sous l'ancien régime, la musique presque tout entière était une œuvre de salon; les compositions, si l'on excepte celles qu'on écrivait pour l'Église, étaient à la fois pénétrées de l'esprit mondain et, depuis la Renaissance qui avait consommé la rupture entre le peuple et les savants, appropriées à des cénacles d'amateurs, à des académies, aux réunions qu'organisait un certain goût très distingué dans l'hôtel d'un riche financier ou d'un prince, c'est-à-dire à des auditoires peu nombreux et à de petites salles. L'influence des femmes y était prépondérante, comme elle l'a été longtemps dans l'ancienne littérature. L'opéra lui-même, qui n'était pas encore arrivé à ce déploiement de spectacle qu'on trouve dans les œuvres d'un Spontini et d'un Meyerbeer,

avait très souvent les mêmes caractères; il constituait un divertissement aristocratique à l'usage d'une élite. La musique était une plante d'appartement; les œuvres « pour la chambre » — sonates, trios, quatuors, quintettes, symphonies — que l'opinion commune relègue aujourd'hui parmi les choses sévères et presque les spécialités d'école, étaient recherchées et aimées comme un des ornements les plus délicats de la vie de société. Depuis la Révolution, il en est autrement. Les « chapelles » privées sont un luxe passé de mode chez les privilégiés de la fortune. A Paris, il n'y a plus un la Poupelinière, et aucun personnage ne rappelle la figure d'un Esterhazy, celle d'un Lichnowski, d'un Rasumowski. Il en résulte que pour un musicien du XIXe siècle, écrire un quatuor est presque devenu un acte de courage. Ajoutons que l'enseignement du Conservatoire avait pour objets essentiels la mélodie accompagnée, la cantate, la comédie lyrique. Il n'aurait pu susciter des compositeurs de symphonies et de quatuors qu'en prenant pour base la lecture expliquée ou analyse directe des chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven; mais cette méthode expérimentale était très éloignée de son esprit. Enfin, une opinion très fausse semblait considérer la symphonie comme incapable d'exprimer lyriquement la pensée personnelle d'un poète-musicien et ne voyait en elle qu'une œuvre d'apparat, de circonstance, de mondanité, ou un exercice d'école supérieur.

Les quatuors de Beethoven avaient été, pour employer une formule moderne, une musique de l'avenir. Les contemporains les comprirent peu et les trouvèrent étranges. Les principaux exécutants, Schuppanzigh, Mayseder, Weiss, Linke, se plaignaient de leur difficulté. Les op. 127, 130, 132, parmi les six derniers, avaient été seuls exécutés du vivant de l'auteur, qui, selon le témoignage de G. von Breuning, n'était nullement troublé par les objections de ses amis; il leur répondait avec un laconisme confiant, qu'un avenir prochain modifierait ces impressions. En réalité, l'éducation du public se fit très lentement, grâce à des apôtres de l'art Beethovenien tels que Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, Marx, Griepenkerl. Beethoven semblait avoir atteint une limite et rendu vaine la recherche

de tout progrès ultérieur. Le principal intérêt de ces œuvres est dans leur profond individualisme; or la technique seule peut aboutir à une sorte d'arrêt lorsqu'elle a atteint une certaine perfection; mais elle n'est pas tout : il faut même ne la considérer que comme étant au service d'une personne morale qui s'exprime avec plus ou moins d'indépendance et de sincérité; et l'expression de la personnalité d'un artiste de génie ne rend nullement inutile l'expression de personnalités différentes.

En France, la symphonie adopta l'esprit qui avait régné dans les sonates de nos violonistes du xviiie siècle; dans l'Allemagne du Nord, où l'art s'opposait à celui de l'école viennoise, elle resta surtout apparentée, non sans présenter quelques vagues caractères de romantisme, à l'Ecole du contrepoint qui avait été dirigée par Kirnberger.

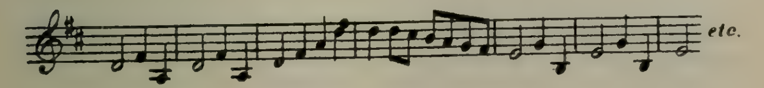
Les symphonistes célèbres en France furent Gossec, Reicha, Onslow, Cherubini. De Gossec, qui, après avoir été un des compositeurs officiels de la Révolution, mourut en 1829, et qui a été considéré comme « le père de la symphonie en France » (Halévy), nous possédons :

1° *Six simphonies* (sic), *dont les trois premières avec des hautbois obligés et des cors ad libitum, et les autres en quatuor, pour la commodité des grands et petits concerts,... Œuvre VI, à Paris, chez Bailleux*, s. d., 8 vol. in-f° (B. N., Vm7 1568-80). Chaque partie est insérée dans un volume contenant une partie de symphonies de Beacke, Hayden (sic), Holtzbaur, Toesghi, Pugnani, Witzthumb, Stamitz, Vanmaldere, Richter; 2° *Sinfonia périodique, a più strumenti*, Paris, Bailleux, s. d., in-fol. (12 parties séparées; B. N., Vm7 1534). Ce titre est celui d'une sorte de journal, *La Symphonie périodique*, continuant les publications commencées au milieu du xviiie siècle par les éditeurs Huberty, Boyer, Bayard, la Chevardière, et analogue à la mensuelle *Periodical Ouverture* publiée à Londres, vers la même époque, par Bremner. Gossec figure aussi dans ce dernier recueil; 3° *Simphonie concertante* à plusieurs instruments (*sic*) (Paris, Sieber, s. d., in-4°, parties séparées, B. N., Vm7 1595); 4° *Simphonie de chasse, à 2 violons, alto et basse, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons* (*ibid.*, s. d., in fol., B. N., Vm7 1593); 5° *Symphonie, avec 2 altos et hautbois ou clarinettes obligés et les cors ad libitum* (ms. in fol., B. N., Vm7 1597); 6° *Trois grandes simphonies avec deux alto viola et hautbois ou clarinettes obligées et les cors ad libitum* (Paris, l'auteur, s. d., in fol., B. N., Vm7 1594). Ces symphonies, dont deux seulement ont une introduction lente, assez courte, se composent de 4 mouvements : un allegro, un andante, un menuet (quelquefois deux), un presto.

L'allegro de début a deux parties, dont la première avec reprise; la seconde donne quelque développement, à la dominante, au thème initial. Le style est clair et facile, à la manière de Stamitz et de Haydn encore très jeune. Gossec n'était pas plus doué pour la grande symphonie, bien qu'il l'ait cultivée dans un opus 13, qu'il ne l'était pour le drame musical, malgré son abondante production dans ce dernier genre (7 opéras-comiques et une douzaine de grands opéras), et pour la musique de chambre. Il n'en a pas moins écrit six quatuors (op. 14) pour flûte, violon, viola (alto), basse (Paris, *Bureau d'abonnement*), six quatuors à cordes et 6 duetti (op. 7) pour 2 violons (publiés par Sieber et Bailleux).

D'une valeur supérieure est la musique de chambre d'Antoine Reicha, né à Prague en 1770 († 1836). Il fut l'ami de Beethoven, de Haydn, d'Albrechtsberger, de Salieri; il vint à Paris pour la première fois en 1799, fut nommé professeur de composition au Conservatoire en 1818 et succéda à Boïeldieu, comme membre de l'Institut, en 1835. Excellent théoricien de l'art, il fut un grand compositeur, d'abord par le nombre de ses œuvres, qui est étonnant. Quelques-unes d'entre elles, parfois attribuées à « *il signor Richa* », sont en réalité de son oncle Joseph (comme le concerto pour violoncelle et orchestre); mais rien ne permet de dire qu'il a profité dans une large mesure de l'oubli d'un prénom.

La symphonie en *ré* débute par un allegro, dont voici le thème initial :



On dirait du Beethoven déformé, une entrée de pseudo-*Eroica*. Le thème du menuet fait songer à Mendelssohn; dans l'allegro final, on trouve une *Fuga a 2 contra subjectis fundata in contrapuncto duplici cum inversione in octavam et thematis cantu in decimam*. (C'est ce que Barbereau appelait encore, après 1840, de la « musique *scientifique* », celle qui doit paraître belle aux connaisseurs, mais dispense d'avoir une âme passionnée.) Les sonates, trios, quatuors, quintettes, etc., de Reicha forment un ensemble de plus de cent ouvrages, que possède la Bibliothèque du Conservatoire, soit en parties séparées ou partitions, soit en autographes. Nous citerons seulement : les six quatuors, op. 90; les deux séries de trois quatuors, op. 94 et 95; les 3 quintetti, op. 92; les 24 quintetti pour

flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (manuscrit, *ibid.*, par M. Dauprat); les six grands trios concertants, op. 101. Au moment où commença l'autorité de Reicha, les instruments à cordes avaient un assez riche répertoire, tandis que les instruments à vent avaient été plus négligés par les compositeurs. Reicha, qui était flûtiste, voulut les mettre en honneur en associant la flûte, le hautbois, la clarinette, le cor, le basson. De là les quintetti, publiés en 4 livraisons de 6 œuvres chacune, qui furent exécutés avec succès au foyer de la salle Favart, pendant trois hivers consécutifs (1815-18), par Guillou, Vogt, Bouffil, Dauprat et Henry. Le genre parut neuf; il attira, comme auditoire, une élite élégante d'artistes et d'amateurs. Reicha fit ensuite un quintette spécial pour chacun de ces instrumentistes, avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle. Pour Vogt, il écrivit de beaux *adagios* de cor anglais, accompagnés par la flûte, la clarinette, le cor et le basson. C'est là, plus encore que dans ses quatuors et trios pour cordes, que Reicha s'est montré original. D'une façon générale, comme compositeur, Reicha est un harmoniste aimant les formes expressives, *piquantes*, selon le mot qui lui était familier, et c'est un maître dans l'art de varier un thème. Nous aurons à parler ailleurs de quelques-unes de ses excellentes idées de théoricien.

Aussi fécond que Reicha fut son élève George Onslow, né en 1784 à Clermont-Ferrand, fils d'un gentilhomme anglais que son mariage avait fixé en Auvergne. C'est une figure élégante et agréable de l'histoire de la musique, une sorte de Bellini de la musique de chambre, remarquable par l'extrême facilité de sa production, une certaine originalité dans l'invention rythmique, et un sentiment des modèles fixés par les grands maîtres qui, dans les mouvements lents, semble le faire rivaliser avec Beethoven !... De fâcheuses lacunes furent la rançon de sa facilité. La symphonie en *fa* naturel mineur (dont un arrangement pour piano figure dans la 107e livraison du *Répertoire des morceaux d'ensemble exécutés par la Société des Concerts du Conservatoire*) est entachée de trivialité, de bavardage oiseux. Plus estimable est sa symphonie en *la* majeur. Ses meilleurs ouvrages sont ses quintetti, qu'il publiait par séries énormes de 34 et de 36 pièces. Un des plus originaux est le 15e, consacré au souvenir d'un accident de chasse qui faillit lui coûter la vie : un des mouvements s'appelle *la douleur*; un autre *la fièvre et le délire*; l'andante a pour titre *la convalescence*, et le finale *la guérison*. Une personnalité est faite de concentration ; mais cette qua-

lité est celle qui manquait le plus à Onslow, dont le talent, malgré de très heureux dons naturels, a une sorte de fluidité et d'inconsistance qui lui enlèvent la force virile de l'expression, tout en restant fort estimable.

Des six quatuors à cordes de Cherubini, trois seulement sont connus : ce sont les quatuors en *mi* bémol majeur, *ut* majeur et *ré* mineur, œuvres très estimables sans doute, dont plusieurs pages font honneur à la science harmonique du maître; le scherzo en *sol* mineur du quatuor en *mi* ne manque pas de grâce originale, et son trio est charmant. Çà et là, le style évoque le souvenir de Haydn. La dernière partie de l'Adagio (*la* mineur) du quatuor en *ut* semble inspirée de l'adagio du quatuor op. 74 de Beethoven. Dans l'ensemble des trois compositions, il y a trop de sécheresse et de raideur : l'émotion est rare; la chaleur communicative du sentiment fait défaut, et se trouve remplacée par des formules mélodiques pauvres ou banales. Cherubini emploie trop volontiers le style d'opéra (en particulier dans les deux premiers mouvements du quatuor en *mi* bémol); il reste trop étranger à la construction spéciale qui fait du quatuor à cordes un dieu en quatre personnes; il recherche habituellement de brillants effets de masse qui ressemblent (comme dans son quatuor en *ut*) à des effets d'orchestre réduit.

Les Compositeurs du Nord, faibles au théâtre, reprennent l'avantage dans les œuvres écrites pour la salle de Concert et pour la chambre. Deux d'entre eux, — Mendelssohn et Schumann, — à la suite de Beethoven et de Berlioz, ont fait époque, et nous devons les réserver pour une étude particulière. Avec Richard Wagner, le théâtre allemand exercera enfin une influence aussi grande que l'ancien théâtre italien. Avant d'aborder une étude de ces maîtres, nous indiquerons rapidement quelques *minores*.

Les symphonistes allemands qui forment la transition entre le XVIIIe et le XIXe siècle sont, avec l'abbé VOGLER et ANDRÉAS ROMBERG (1767-1821), dont une symphonie en *ré* fut jouée assez longtemps ; le frère de ce dernier, BERN. ROMBERG, de Münster († 1841), auteur d'une *symphonie enfantine* et d'une *symphonie funèbre* (sur la mort d'une reine) qui, sans le secours du chant et des chœurs, est très expressive et paraît imitée de Mozart; le Saxon FR. SCHNEIDER (1786-

1853), qui fut un des premiers compositeurs essayant d'imiter Beethoven. De 1803 à 1843, il a écrit plus de vingt symphonies, où le scherzo est la partie qu'il réussit le mieux. En Bohême, il y a deux noms célèbres : Joh. Wenz. Kalliwoda (né à Prague en 1800), virtuose du violon, auteur estimé de 7 symphonies et de 3 quatuors à cordes; et Tomaschek (1774-1850), organiste et professeur réputé, auteur d'une symphonie et de plusieurs compositions pour la chambre qui l'ont fait appeler le « Schiller de la musique ».

L. Spohr doit nous arrêter plus longtemps.

L. Spohr, né dans le Brunschwig en 1784 († 1859), est une nature élégiaque, de sens poétique assez affiné, aimant à se répandre dans un lyrisme trop dénué de grandeur virile, et assez difficile à classer. Il a fait d'étranges déclarations sur les classiques; pour lui « Beethoven *manquait de culture esthétique et n'avait pas le sens de la beauté* »! En 1856, on lui offrit de collaborer à une édition des œuvres de Hændel; il répondit que « Hændel lui étant encore plus *insupportable* que Bach, il devait décliner cette offre ». Est-ce donc un « romantique », comme l'affirment beaucoup de ses compatriotes et comme semblent le suggérer quelques-unes de ses œuvres? Il écrit à son élève Moritz Hamptmann, à Cassel, le 27 mai 1857 : « Je crois de mon devoir de mettre en garde un musicien jeune et bien doué (il parle ici de Max Bruch) contre les *musiciens de l'avenir;* cette musique nouvelle me rend malheureux, et me donne de la répulsion pour toute musique. » Il va jusqu'à souhaiter un cataclysme, une rencontre de la terre par une comète, qui l'en délivrerait! Après la première représentation du *Hollandais,* il félicite Wagner avec ces réserves significatives : « Me sera-t-il permis d'exprimer un vœu? C'est que vous donniez moins de dessins difficiles aux cordes, que vous usiez moins des cuivres, que vous soyez plus sobre de modulations, qu'enfin vous ayez plus d'harmonie consonante et de mélodie. » (Lettre du 6 juin 1843.) C'est un aveu d'antipathie pour le modernisme musical et pour toute la musique wagnérienne. Nous avons déjà cité, dans l'épigraphe de la 2e partie de ce volume, un texte curieux, où il parle du « vacarme infernal *(Höllenlärm)* qu'on donne aujourd'hui pour de la musique ».

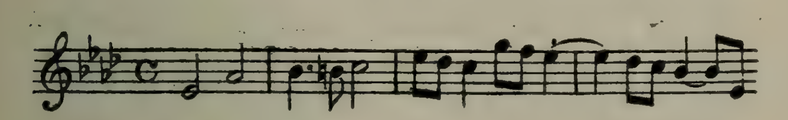
Spohr a écrit plus de 150 ouvrages de genres divers, dont la plupart sont tombés dans l'oubli. Ce fut d'abord un virtuose du violon qui fit applaudir son talent dans des tournées de concert; il fonda une école et écrivit ses meilleures compositions pour l'instrument, entre autres les Concertos en *la* majeur, en *mi* mineur et en *ré* mineur, encore estimés. On ne sait trop pourquoi ce superficiel et aimable compositeur a été classé parmi les romantiques. Est-ce à cause de l'usage qu'il aime à faire du chromatique? ou de ses Symphonies, dont quelques-unes ont un programme? La *Leipziger Musik. Zeitung* (*Jahrb.*, VII) disait après un concert qu'il avait donné le 10 décembre 1804 : « M. Spohr appartient sans conteste à la classe des virtuoses les plus extraordinaires de ce temps; et il apparaît comme tel lorsque après le premier enthousiasme, on le juge froidement : ses Concertos sont les plus beaux que l'on connaisse. Il nous en a joué deux qu'il a dû recommencer, à la demande de tous. Il a de l'invention, de l'âme et du charme, etc... » En France, on témoigna moins d'enthousiasme. Lorsque Spohr vint jouer à Paris seize ans plus tard (automne de 1820) sa musique était ainsi appréciée dans le *Courrier des Spectacles* : « C'est une pacotille d'harmonie et d'enharmonie germaniques que Mr. Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne... Comme exécutant, il a deux qualités rares et précieuses : la pureté et la justesse. S'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût et retourner ensuite dans son pays pour former celui des Allemands. » Entre ces appréciations extrêmes, Liszt fut plus équitable lorsqu'il écrivait, en 1855 : « Spohr est un excellent et digne homme (*bieder und tüchtig*); il a maintenant quelque soixante-quinze ans, et, de tous les musiciens de sa période, je l'estime comme le plus valable, et de beaucoup. Sa double carrière de virtuose et de compositeur est également honorable; mais elles ont manqué l'une et l'autre de cet élément de l'extraordinaire qui est, tout simplement, le génie... C'est un patriarche de l'art, mais non plus un prophète, ni un apôtre. » (*Lettres de Liszt à une amie, publiées par La Mara*, p. 22.) Spohr fit jouer le *Fliegende Holländer* plusieurs fois à Cassel, avant qu'on songeât à le monter ailleurs; il entendit *Tannhäuser*, *Lohengrin* (l'année de sa mort, 1859, est celle où fut joué *Tristan*) et, un des premiers, il comprit l'importance de la musique de R. Wagner. On lui en a tenu compte.

Spohr était un géant comme Hændel, mais par sa taille et sa constitution physique seulement, avec un caractère aimable et calme qui semble se refléter dans ses œuvres, supérieures à celles de Beethoven par le nombre, et exprimant une personnalité un peu faible. Il a écrit 34 quatuors à cordes, dont 6 *Quatuors brillants*, qui ne sont que des soli pour premier violon avec trio d'accompagnement. Une élégance factice, un formalisme un peu vain, visible surtout

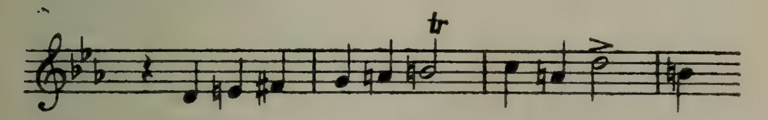
dans les Scherzi et les Finales, n'ont pu donner à son œuvre qu'un agrément éphémère. Les quatuors en *sol* majeur et en *mi* bémol majeur font peut-être exception. Pour compléter cette brève caractéristique, ajoutons que Spohr n'aimait que les six premiers quatuors de Beethoven, et considérait les derniers comme une œuvre « baroque et incompréhensible »; opinion qui n'est guère celle d'un « romantique ».

Il a composé 9 symphonies. La 1re, en *mi* bémol majeur, fut écrite pour une fête musicale, en 1811. Les contemporains la trouvaient reposante, par opposition aux œuvres « enflammées » de Mozart et de Beethoven. Comme la 2e, en *ré* mineur, écrite pour la Société philharmonique de Londres, c'est une œuvre mélodique assez agréable; elle fut jouée avec succès jusqu'en 1830. Les symphonies 3, 4 et 5, sont restées plus longtemps aux programmes des concerts. La 3e, en *ut* mineur, peut passer pour un aimable monument du romantisme encore en sa fraîcheur; le morceau principal est le *Larghetto* en *fa* où un cantabile est joué par toutes les cordes à l'unisson. La 4e (1834) mérite un peu plus d'attention; c'est une œuvre célèbre, mais une œuvre manquée. Elle est intitulée *Die Weihe der Töne*, ou « la consécration des Sons », ce qui revient à dire, sous une forme très gauche, que l'auteur a voulu chanter la puissance de la Musique. Avec une rare maladresse, il écrit un long poème sans en relier les parties par un grand sentiment. Dans le premier *Largo*, il prétend représenter — ce qui frise le ridicule — « *le silence immobile de la nature, avant la naissance du premier son* »! On comprend la peinture du chaos initial, dans les *Saisons* de Haydn; mais ceci est d'une étrange gaucherie! Après 23 mesures, commence un *Allegro* où les bois imitent le gazouillement des oiseaux. Le 2e mouvement a pour rubriques « *Berceuse, Pause, Stances* »; on y trouve un solo de violoncelle assez banal. La 3e partie est une *Musique de guerre*; elle représente « *le départ pour la bataille, les sentiments de ceux qui restent, le retour du vainqueur, l'action de grâces* »; elle débute par une marche, dont on entend des fragments au cours de ces divers épisodes, et qui sert pour le retour des guerriers; le finale

est formé par le choral *Herr Gott dich loben wir* que jouent les instruments à vent tandis que les violons se livrent à des ébats d'allégresse. La dernière partie est une « *Musique funèbre* » et contient les pages les plus expressives de l'œuvre. Le choral *Lasset uns den Leib begraben* y est joué par les violoncelles et deux clarinettes, qu'accompagnent les autres instruments. Après un « *Trost in Tränen* » (consolation dans les larmes), l'œuvre finit par un Allegretto en *fa*. Spohr a voulu montrer que la musique accompagnait l'homme, du berceau jusqu'à la tombe; l'ensemble est froid, lourd, sans invention. La première partie est inutile; et on regrette que la chanson de travail ait été oubliée. Dans la 5ᵉ symphonie, écrite en 1838 pour les Concerts spirituels de Vienne, Spohr semble avoir voulu sortir de l'élégie et faire une œuvre pathétique. Le *Larghetto*, ne manque pas de beauté; l'idée principale,



semble vouloir se rapprocher du modèle beethovenien; mais le souffle, l'originalité font défaut. Dans le finale, Sophr montre son mérite technique en esquissant une fugue sur ce thème :



De la 6ᵉ symphonie en *sol* majeur, on ne peut signaler, comme particularité, que le solo de violon dans le trio du Scherzo. La 6ᵉ est une nouvelle tentative de poème descriptif, mais semble avoir pris naissance dans une tête de professeur ou de critique, non dans une pensée de poète-musicien. Elle prétend donner la caractéristique de quatre époques différentes : 1° Epoque Bach-Hændel, aux environs de 1720 (fugue et pastorale en forme de sicilienne à 12/8); 2° époque Haydn-Mozart (1780); (l'Andante est la partie la mieux réussie); 3° époque Beethoven (1810). On

peut dire que Spohr ne l'a pas comprise. Il semblerait, d'après lui, que Beethoven est étranger à la mélodie! 4° époque moderne (1840). Spohr ne la caractérise guère que par des dissonances brutales, des neuvièmes et des septièmes soudaines, des appoggiatures, du tapage, — puis des fadaises douceâtres consacrées à Rossini et Bellini. C'est une parodie. Les deux dernières symphonies ont encore un programme ; la 8e intitulée *Irdisches und Gottliches im Menschenleben* (le terrestre et le divin dans la vie humaine) est une « double symphonie », c'est-à-dire qu'elle a deux orchestres séparés, parfois réunis; le dernier mouvement a pour titre *Triomphe final du divin.* La 9e, en *si* mineur, est consacrée aux *Saisons*, et a deux parties : l'une pour l'hiver et le printemps, l'autre pour l'été et l'automne. Comme la précédente, elle est froide (sauf peut-être dans le finale) et a le défaut inhérent à toute cette musique, d'engendrer l'ennui.

Spohr a écrit 14 oratorios, dont quelques-uns furent estimés, du vivant de l'auteur, comme des œuvres de premier ordre : *Le Jugement dernier* (Erfurt, 1811), *Les dernières heures du Sauveur* (Kassel, 1835), *La Chute de Babylone* (Norwich, 1842). Il y a de lui un *Faust,* mêlé de dialogues, dont le moindre défaut, ainsi que le reconnaît un grand partisan de l'auteur, SCHLETTERER, est d'être mal écrit pour les voix. Spohr, qui s'est occupé de chant sur le tard, traite les voix comme un virtuose son violon. (C'est le reproche que lui adresse Weber, *Sammtl. W.*, IV, p. 273.) De cette partition, dont quelques pages, comme la scène des sorcières sur le Blocksberg (II), sont assez romantiques, le meilleur morceau est le trio (n° 8). C'est sur la demande de la reine d'Angleterre et du prince Albert, que Spohr adapta son oratorio à la scène, et vint en diriger l'exécution à Londres (1852).

Il survivra plutôt comme violoniste. Sa *méthode de violon*, et surtout ses *études* et ses *concertos*, qui offrent de sérieuses difficultés techniques, sont encore en usage.

CHAPITRE XI

MESSES, ORATORIOS, CANTATES, ROMANCES

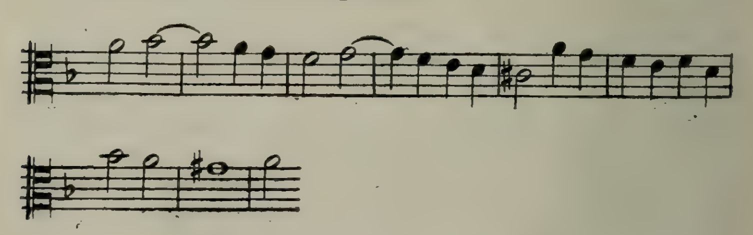
La musique religieuse en France au commencement du XIXe siècle : Cherubini et Lesueur. — Compositeurs secondaires. — L'oratorio et la cantate : les lauréats du concours pour le prix de Rome; lacune de leur éducation musicale. — La romance et son importance historique; les succès de salon; Plantade, la reine Hortense, Dalvimare, Blangini et leur groupe. — Romagnesi et ses successeurs. — Bruguière et Mme Duchambge. — La *Parisienne* de 1830. — Loïsa Puget. — Rôle et importance des œuvres médiocres. — Les élections à l'Institut jusqu'en 1856.

Entre la comédie lyrique, les quatuors et les symphonies, s'étend un très vaste domaine où la musique n'a pas toujours grande valeur mais où elle est étroitement connexe à la vie sociale et au goût public : c'est celui de la composition religieuse, de la cantate et de la romance.

A distance de Berlioz comme de Cherubini et de Liszt, les faits généraux qui dominent le détail de la production musicale dans la première moitié du XIXe siècle sont la propagande de Choron continuée par le prince de la Moskowa, et les commencements de Niedermeyer (dont l'œuvre sera reprise par Ch. Bordes et ses « Chanteurs de Saint-Gervais »). Au début du siècle, les modèles italiens étaient inconnus en France. Choron publiait en 1818 une *Collection de la musique religieuse qui s'exécute tous les ans à Rome, dans la chapelle du souverain pontife durant la Semaine sainte.* Mais les chefs-d'œuvre italiens ne furent d'abord ni goûtés ni compris. Dans son *Art du compositeur dramatique*, édité en 1833, Reicha notait ainsi (p. 107) l'état de l'opinion : « Nous concevons que l'ancienne musique d'Eglise, dans le style du célèbre Palestrina, ne convienne point à notre siècle. Ce style dépourvu d'idées

musicales, de chant, de symétrie, de grâce, de variété, ne saurait nous intéresser que trop faiblement. Il faudrait donc le remplacer par un style nouveau. »

Cherubini passe pour être le dernier représentant de la vraie musique religieuse; et l'opinion qui lui accorde ce titre demande à peine quelques réserves. En parlant de sa messe solennelle pour le sacre de Charles X, nous avons déjà donné une caractéristique de son œuvre; elle est très considérable et remplit une carrière que l'auteur de *Médée*, du *Porteur d'eau*, de plusieurs opéras moins applaudis, termina seulement en 1842, à quatre-vingt-deux ans. Dans les compositions religieuses, dont nous n'avons encore rien dit, Cherubini apparaît comme un classique du genre noble, ayant une maîtrise incontestable de musicien à la fois savant, éclectique, inspiré, et dont le style est parfois éclairé d'une lueur romantique. Son *Credo* à huit voix (1806) a une haute valeur technique; le *Et vitam venturi sæculi* est une page magistrale de contrepoint, remarquable à une époque où Palestrina était inconnu en France. La messe en *ré* mineur (1821) est une œuvre dramatique et pathétique où règne le même esprit élevé. Dans la troisième partie du *Kyrie*, il y a une fugue très belle sur ce thème expressif :



Dans le *Gloria*, divisé en trois parties, le *Gratias* est traité comme un adagio de symphonie, à la manière de Haydn; le *Qui tollis* (largo en *si* mineur), est encore une page magistrale. « Le *Requiem* en *ut* mineur, composé en 1816 et exécuté en 1818 pour la mort de Méhul, est, dit un Allemand (qui oublie Berlioz), la seule messe qui ait passé les frontières de France et qu'on ait comparée au *Requiem* de Mozart. » Dès l'Introït, qui débute avec les bassons et les violoncelles, apparaît une instrumentation

grave, une couleur un peu sombre qui semble s'étendre ensuite à tout l'ouvrage. Une page justement estimée est le *Dies iræ*, où une seule note suffit à donner un tour romantique à l'imagination habituellement si sage de l'auteur. Les cors, les trompettes et les trombones lancent d'abord, en six mesures d'allegro maestoso, un appel *fortissimo;* après quoi, isolé, faisant coupure dans la partition, éclate, en *ff*, un coup de tam-tam... immédiatement après, *pianissimo*, les altos commencent un dessin d'accompagnement plein d'angoisse; et cette trouvaille, si hardie pour l'époque, donne plus l'impression d'un style de théâtre que d'un style d'église. Les formes de construction sont d'origines diverses : canon à la façon des Italiens du XVIe siècle (sur *Salva me, fons pietatis*), fugue libre, sans épisode (dans la 2e partie de l'Offertoire), chœurs, duo à l'unisson (*Recordare Jesu pie*). En lisant l'ouvrage, on croirait assez souvent avoir en main une partition de Schütz, ou de Gabrieli. Le second *Requiem* de Cherubini, en *ré* mineur, est de 1836, et, bien qu'il soit écrit pour voix d'hommes, ne se distingue pas beaucoup du précédent; le génie de l'auteur — et c'est une de ses lacunes — ne se renouvelle pas. Le reproche qu'on lui a adressé de manquer d'un peu de sentiment ne paraît pas immérité.

Les œuvres gravées de Cherubini sont à la B. N. de Paris, Vm[1] 63-68, et à la B. du Conservatoire, n[os] 2022 à 2103 du Catalogue alphabétique. Les manuscrits inédits sont encore nombreux.

Lesueur eut une autorité à peu près égale à celle de Cherubini, avec qui il partageait, en 1830, les fonctions de surintendant-compositeur de la chapelle de Charles X. Ses origines, son éducation, sa carrière de musicien, son goût pour la poésie orientale de la Bible, le destinaient à la composition religieuse beaucoup plus qu'au théâtre où il eut de sérieux déboires. Élevé d'abord dans la collégiale de Saint-Wulfran à Abbeville, il avait reçu sa première formation musicale dans les maîtrises; il parcourut celles de Dijon, du Mans, de Saint-Martin de Tours. Tonsuré, ayant porté le petit collet, il fut maître de chapelle aux Saints-Innocents, puis à Notre-Dame de Paris.

Lesueur, qui est mort en 1837, vénéré comme patriarche, appartient à la fois, par ses ouvrages, à la période de la Révolution, au premier Empire, à la Restauration et à la Monarchie de juillet. Après avoir écrit le *Chant de triomphe de la République française* sur des vers de La Harpe, qui fut publié par le magasin de musique à l'usage des fêtes nationales (s. d.), et le *Chant du IX Thermidor*, il composa un oratorio exécuté au sacre de Napoléon Ier, une prière pour l'Empereur sur des noëls languedociens, pour ténor avec chœurs et orgue, une cantate religieuse, avec paroles latines, exécutée au mariage de Napoléon avec l'archiduchesse Marie-Louise, et un grand nombre de pièces religieuses. On lui doit trois messes solennelles, trois *Te Deum*, une messe des morts « mise en contrepoint d'après la liturgie romaine et conforme à l'édition de Digne », des psaumes, des motets, des oratorios. Un spécimen typique de sa manière, plus remarquable, habituellement, par la minutie des intentions que par la puissance expressive du langage, est sa première messe solennelle (dont la partition pour orchestre est à la B. N., Vm¹ 337). On trouve, aux pages 17, 18, 44, 53... des indications de nuances qui tiennent parfois quatre lignes en petits caractères, ce qui n'est pas le fait d'un musicien de premier ordre. Les chœurs sont écrits dans le style de l'harmonie verticale; l'orchestre est faible, réduit à marquer un rythme élémentaire ou à des accords de soutien. Pour défendre cette musique un peu nue et sèche, très sobre de détails et de modulations, rejetant la ciselure et le guillochage dans les commentaires verbaux d'à côté, Gounod la comparait, assez vaguement, aux « fresques du Moyen Age ». — Même surcharge de notes et de notules explicatives — alors que la musique est fort simple — dans le manuscrit du *Domine Salvum*, chanté à la messe du sacre en 1804, dans les oratorios, etc. On n'en voit pas toujours la raison d'être. Ainsi dans la pastorale à cinq voix de *Ruth et Booz* (p. 9 de la partition), on lit ceci : « C'est à l'exécution à donner à ces deux dernières pastorales leur caractère voulu, celui de *chant de mœurs* et *patriarcal;* c'est à elle, par ses intentions bien senties, d'imprimer à son harmonie simple et dans le goût de l'antique, *cette couleur locale qui appartenait aux musiques de ces temps reculés.* Ces musiques locales leur étaient transmises par leurs ancêtres; ainsi la Bible dit... » (suit une citation de 37 lignes partagées en trois paquets dans le texte musical). On ne voit pas l'utilité que peuvent avoir pratiquement, pour l'artiste qui exécute, les mots soulignés ici, et c'est le cas de répéter que, pour un musicien, la musique est plus claire que la parole. Peut-être Lesueur a-t-il accentué et développé chez Berlioz une tendance fâcheuse à la musique littéraire.

En tête des autres compositeurs qui écrivirent des messes, on pourrait placer les lauréats du concours de l'Institut. Une messe était prévue dans les envois qu'ils devaient faire, une fois installés à Rome; après leur retour,

les circonstances les sollicitaient parfois, autant que leur éducation, vers le genre religieux.

Nous citerons seulement d'après les documents conservés à la Bibliothèque du Conservatoire : d'Auber, la « messe composée chez le prince de Chimay, pour 3 voix et orchestre » (publiée en 1815); d'Ad. Adam, « la messe solennelle pour 4 voix et orchestre » (publiée en 1837); de Bouteillier, grand prix de 1806, une messe et un stabat; de D.-M. Beaulieu, grand prix de 1810, la messe solennelle pour 4 voix, soli, chœurs et orchestre (1845), plus un *Requiem*, composé en mémoire de Méhul, et publié en 1866; de J.-B. Guiraud, une messe à 3 voix et orchestre (1828); d'Ant. Elwart, grand prix de 1834, la « messe semi-solennelle pour 3 voix et orgue » (1838), la « messe pour la naissance du comte de Paris, à grand chœur et orchestre » (1839) et la messe pour 2 voix de soprano (1841); de Besozzi, élève de Lesueur et grand prix de 1837, la « messe de Notre-Dame de France », *a capella*, et 2 vol. de pièces religieuses; de Panseron, sept messes, un *Requiem* à 4 voix, et diverses pièces religieuses; de Gastinel, la messe à 4 voix et orchestre, 1847 (plus la « messe solennelle à 3 voix et orgue » qui est de 1866). A la suite de ces compositeurs il y a encore des *minores* très nombreux : Castil-Blaze (né en 1784, auteur d'une « messe à voix récitantes, que soutient un orchestre vocal avec accompagnement d'orgue »); Delaire, né à Moulins en 1796, élève de Reicha, auteur d'un stabat pour 4 voix et orchestre qui fut exécuté dans la cathédrale de Moulins en 1825; Elz.-M. Jouve (de Valence, auteur d'une messe solennelle pour 3 voix, chœur et orchestre, 1829); Fél. Godefroid, auteur d'une messe de la Résurrection pour 4 voix et orgue, 1832 (et d'une messe des Rameaux publiée en 1889); G. Naudé (messe pour 4 voix et orchestre d'accompagnement, 1830); Jos. Boulanger, auteur d'une « messe des Morts en contrepoint » (1839) et d'une « messe de Dumont arrangée à 4 parties » (1842); Blondeau, auteur d'une messe à 8 voix avec orgue, exécutée à Saint-Thomas d'Aquin (1814) et de plusieurs *Te Deum* (exécutés en 1810 et 1846); Roques (messe *facile* pour 3 voix, sans accompagnement, 1841); Prosper Sain d'Arod, maître de chapelle du roi de Sardaigne, auteur d'une messe pour 4 voix d'hommes, destinée aux sociétés orphéoniques et dédiée à Meyerbeer, 1839, et reviseur du répertoire à l'usage de l'église et du séminaire de Saint-Sulpice; P.-J.-G. Zimmerman (né à Paris en 1785), auteur d'une messe pour 4 voix et orchestre dédiée à Halévy, et d'un « Requiem héroïque » (1846), etc., etc. Très nombreux aussi sont les auteurs de pièces religieuses en dehors de la messe. Pierre-Aug. Caudeille écrivait en 1806 un *Domine salvum fac imperatorem* « sur 2 marches triomphales à grand chœur et symphonie ». La liste de ceux qui écrivent des pièces diverses, *Te Deum*, motets, cantiques, comme Adrien de Lafage (entre 1834 et 1855), l'abbé le Guillou (entre 1836 et 1841), Alex. Javault, auteur d'un Hymne à la Providence (1848), ou des *Stabat*, comme celui de Barrault de Saint-André (auteur d'un

Stabat pour 4 voix, chœur et orgue, 1844), ne pourrait être donnée de façon complète.

Les oratorios sont très peu nombreux et de médiocre importance. Nous retrouvons ici Lesueur, à la caractéristique duquel suffit encore ce qui a été dit plus haut pour d'autres ouvrages.

Nous possédons de lui : 1° deux Oratorios « pour le couronnement des princes et souverains de toute la chrétienté, n'importe la communion » (partition d'orchestre complète, à la B. N., Vm¹ 341 et Vm¹ 242); 2° l'oratorio exécuté au Sacre de l'empereur Napoléon Ier, sur paroles latines (B. N., Vm¹ 2514); 3° les « Oratorios de la Passion et du Carême », publiés avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium en 7 fascicules in-8° en 1853 (ibid., Vm¹ 2513). Le 1er contient : a) des *thrènes*, ou *lamentations* (paroles latines) pour chœur et soli de soprano; b) *Spes salutis*, en duo, pour ténor et basse; c) *Insons cruentæ filius*, pour quatuor et chœur. Le 2e comprend : a) un *Kyrie*, chœur; b) *Ab ira tua*, air pour soprano; c) *Lux vera*, pour soli et chœur; d) *Domine, libera regem*, chœur et quatuor. On trouve dans le 3e : a) *Introïbo*, chœur et soli; b) *In virtute tua*, trio pour soprano, ténor et basse. Toutes ces pièces sont brèves, et les trois groupes méritent à peine leur titre; 4° les « Oratorios historiques et prophétiques », qui ont été publiés en livraisons avec une partie d'orgue ou piano par Cornette (ibid., Vm¹ 2512); ils comprennent quatre compositions assez brèves n'ayant guère plus d'étendue qu'un grand motet : *Ruth et Noemi*, *Ruth et Booz*, *Rachel*, *Debbora*.

Nous avons ici une première occasion de citer Giuseppe Concone (né à Turin en 1810), qui fut à Paris un professeur de chant réputé, et qui écrivit deux « oratorios » : *Les Croisés devant Jérusalem*, à 3 voix (1842), et *Les Larmes du Christ*, à 4 voix (1843).

En Allemagne, il y eut, dans la même période, un compositeur-théoricien qui paraît avoir joui, de l'autre côté du Rhin, d'une autorité aussi grande que celle de Cherubini : Fr. Scheider (1786-1853), compositeur extrêmement fécond (23 symphonies, 25 cantates, 13 psaumes, hymnes, opéras...), fort célèbre en son temps, réputé pour sa maîtrise dans le maniement des masses vocales. Il est l'auteur d'un assez grand nombre d'oratorios : *Le Jugement dernier* (1819), *Le Déluge* (*die Sündfluth*, 1823), *Le Paradis perdu* (1824), *La Nativité de Jésus* (1825), *Le Christ maître* (1827), *Le Christ enfant* (1829), *Pharaon* (id.), *Gédéon* (id.), *Absalon* (1830), *Gethsemanie et Golgotha* (1838), production remarquable, si l'on songe que, pour la composition, Schneider était un autodidacte. Karl Lœwe (1796-1869), le cantor de Stettin, compositeur fécond (145 ouvrages), est l'auteur de 16 oratorios, dont quelques-uns eurent une brève célébrité : *La Destruction de Jérusalem*, *Le Serpent d'airain* (a capella, exécuté à Iéna en 1834), *Les Apôtres de Philippi* (ibid., 1835), *Jean Huss* (Berlin, 1842).

La Cantate profane, sur des sujets habituellement empruntés à la mythologie grecque ou à la poésie italienne, fut beaucoup plus cultivée. Elle est d'abord représentée par tous les lauréats, sans exception, du concours de l'Institut pour le prix de Rome. Leurs compositions sont restées le plus souvent à l'état de manuscrits conservés à la Bibliothèque du Conservatoire ; au lieu de donner les titres de ces opuscules oubliés, nous préférons donner la liste de leurs auteurs qui, en somme, furent l'élite d'une période de l'histoire, d'après l'opinion moyennne de leurs contemporains :

Concours de composition musicale à l'Institut.

	PREMIER GRAND PRIX		SECOND GRAND PRIX		MENTION
	Premier.	Deuxième.	Premier.	Deuxième.	
1803	Androt.	—	—	—	—
1804	—	—	Gasse.	Dourlen.	
1805	Dourlen.	Gasse.			
1806	Bouteillier.	—	Dugazon.	Fétis.	
1807	—	—	Daussoigne.	Fétis.	Blondeau.
1808	Blondeau.	—	—	—	—
1809	Daussoigne.	—	Beaulieu.	Vidal.	—
1810	Beaulieu.	—	—	—	—
1811	Chelard.	—	Cazot.	—	—
1812	Hérold.	Cazot.	—	—	—
1813	Panseron.	—	Roll.	—	—
1814	Roll.	—	—	—	—
1815	Benoist.	—	—	—	—
1816	—	—	Batton.	Halévy.	—
1817	Batton.	—	Halévy.	—	—
1818	—	—	Leborne.	—	—
1819	Halévy.	Massin, dit Turina.	Poisson.	—	Defrance.
1820	Le Borne.	—	Rifaut.	—	Barbereau.
1821	Rifaut.	—	—	—	—
1822	Le Bourgeois.	—	Barbereau.	Court de Fontmichel.	—
1823	Boilly.	Ermel.	Simon.	Labarre.	—
1824	Barbereau.	—	Guillon.	—	Adam.
1825	Guillon.	—	Paris.	Adam.	—
1826	Paris.	—	Guiraud.	Bienaimé.	—
1827	Guiraud (J.-B.-L.).	—	Ross-Despréaux.	Gilbert.	—
1828	Ross-Despréaux.	—	Berlioz.	Nargeot.	—

	PREMIER GRAND PRIX		SECOND GRAND PRIX		MENTION
	Premier.	Deuxième.	Premier.	Deuxième.	
1829	—	—	Prévost.	Montfort.	—
1830	Berlioz.	Montfort.	Millaut.	—	—
1831	Prévost.	—	Lagrave.	Elwart.	Thomas.
1832	Thomas.	—	—	—	Boisselot et Alkan.
1833	Thys.	—	Lecarpentier.	—	—
1834	Elwart.	—	Colet.	Boisselot.	Placet.
1835	Boulanger.	—	Delacour.	—	—
1836	Boisselot.	—	Besozzi.	—	—
1837	Besozzi.	—	Chollet.	Gounod.	—
1838	Bousquet.	—	Deldevez.	Dancla (Ch.).	Roger.
1839	Gounod.	—	Bazin.	—	—
1840	Bazin.	—	Batiste.	—	Garaudé.
1841	Maillart.	—	Mozin (D.-T.).	Garaudé.	—
1842	Roger.	—	Massé.	Gautier.	—
1843	—	—	Duvernoy (H.).	—	—
1844	Massé (Victor).	Renaud de Vilbac.	Mertens.	—	—
1845	—	—	Ortolan.	—	—
1846	Gastinel.	—	—	—	Charlot.
1847	Deffès.	—	Crèvecœur.	Charlot.	—
1848	Hinard (Duprato).	—	Bazille.	Mathias.	—
1849	—	—	Cahen.	Jonas.	—
1850	Charlot.	—	Morhange Alkan (N.).	Hignard.	—
1851	Deléhelle.	—	Galibert.	Cohen (L.).	—

Ces Cantates sont conservées en manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire (sans être cataloguées, simplement dans l'ordre ou désordre alphabétique, sous le titre général *Cantates*). Bien que chacune d'elles soit liée au souvenir du plus grand triomphe que puisse rêver un artiste à la fin de ses années d'apprentissage, ce sont de petites choses, comparables, en tant qu'œuvres musicales, aux devoirs des classes de grammaire qui, dans les collèges, sont récompensés d'un prix à la fin de l'année. On a cette impression, peu modifiée dans la suite, en lisant, au début de la série, l'*Alcyone* d'Androt. C'est un travail d'une soixantaine de pages qui, réduites pour le piano en formeraient une douzaine. L'orchestre comprend les parties sui-

vantes : flûte, hautbois, clarinette, cors en *ut* et en *ré*, basson, et cordes ; et il est d'une discrétion singulière. Le poème est formé d'une seule scène, d'un personnage unique, et de deux sentiments élémentaires : Alcyone exprime d'abord sa détresse, puis sa joie en voyant le retour de son époux, et elle chante une suite de récitatifs que précède une banale introduction de 32 mesures. Chez ces jeunes gens qui ont vingt ou vingt-cinq ans et qu'un amour instinctif de l'art a dû tourner vers la composition, rien ne paraît qui soit jeune : aucune invention rythmique, aucune harmonie un peu personnelle, aucun accent. Même en poursuivant jusque vers 1840, on sent qu'ils n'ont rien lu, qu'ils n'ont pris aucun contact avec les chefs-d'œuvre, et que leur unique préoccupation est de fabriquer un devoir correct. Le fait est intéressant, car il se rattache à un mode d'enseignement dont la valeur était bien contestable. L'éducation peut être faite à l'aide de principes abstraits, se suffisant à eux-mêmes et imposés comme des dogmes ; elle peut aussi être conduite expérimentalement, en commençant par la lecture directe des modèles d'où on dégage peu à peu les principes. De ces deux méthodes, la seconde seule favorise l'enthousiasme et l'invention originale ; il faut reconnaître que, dans les premières années du siècle, le Conservatoire était presque obligé, faute d'éditions classiques, de s'attacher à la première.

Beaucoup de ces musiciens qui, avant le grand prix de Rome, avaient obtenu celui de contrepoint et de fugue, n'ont connu que la gloire d'un jour. Tous furent attirés, après leur retour de Rome, par le théâtre. Nous ne pouvons nous dispenser de donner quelques brefs renseignements sur chacun d'eux, réserve faite des noms illustres dont nous nous occuperons plus tard. Androt, né à Paris en 1781, est mort à vingt-trois ans. V. Dourlen, né à Dunkerque en 1779, donna au théâtre Feydeau quelques petits opéras (*La Dupe de son art*, *Plus heureux que sage*, *Le Frère Philippe*, *Le Petit souper*, en un acte, — *Linnée*, *Cagliostro*, *Marini*, en trois actes) ; on lui doit, avec un trio pour piano, violon et basse, un modeste ensemble de sonates faciles, pots-pourris et fantaisies. De Bouteillier, né à Paris en 1788, on ne cite qu'un opéra-comique, *Le Trompeur sans le vouloir* (1817). Daussoigne, né à Givet en 1790, enseigna au Conservatoire de Paris, de 1803 à 1827, et fut, à partir de cette date, directeur du Conservatoire de Liége. On a de lui une « *Symphonie héroïque*, tableau militaire accompagné de chœurs, dédié à S. M. Léo-

pold Ier ». C'est bien une cantate (composée après la révolution de 1830), la « symphonie » se réduisant à une introduction assez brève. MARTIN BEAULIEU, né à Paris en 1791, est le premier qui ait fondé une société de quatuors (à Niort, 1829), et organisé des solennités musicales périodiques, données tour à tour dans divers départements par l'*Association musicale de l'Ouest*. CHÉLARD, né à Paris en 1789, fut successivement violoniste à l'Opéra, maître de chapelle du roi de Bavière, commerçant de musique à Paris, maître de chapelle du grand-duc à Weimar; il a écrit une tragédie lyrique, *Macbeth* (1827), qui n'eut en France aucun succès. ROLL, né à Poitiers en 1788, ne parvint pas à faire jouer son unique ouvrage, *Ogier le Danois*, grand opéra. BENOIST, né à Nantes en 1795, a laissé un nom comme professeur d'orgue. BATTON, né à Paris en 1797, connut au théâtre Feydeau, avec *Le Prisonnier d'État*, *Le Camp du drap d'or*, *La Marquise de Brinvilliers*, des insuccès qui l'éloignèrent de la composition. En 1842, il fut nommé inspecteur des succursales du Conservatoire, et en 1849, chargé à Paris de la direction d'une classe d'ensemble. LEBORNE est de Bruxelles (1797); il remplaça Reicha au Conservatoire, en 1836. RIFAUT, de Paris (1798-1838), n'est connu que par quelques essais de théâtre. LE BOURGEOIS, né à Versailles, mourut à vingt-cinq ans (1824). BOILLY, fils du peintre et lithographe, né à Paris en 1799, n'a écrit, en dehors de sa cantate, qu'un acte d'opéra-comique, *Le Bal du sous-préfet*, 1844. BARBEREAU, né à Paris en 1799, s'est surtout livré à l'enseignement. GUILLON, né à Meaux en 1801, déserta la musique en 1830, pour se livrer, en Italie, à l'agriculture et au traitement des cocons de vers à soie. J.-B. GUIRAUD, né à Bordeaux en 1801, est le père d'Ernest Guiraud. De ROSS-DESPRÉAUX, dont le nom ne se trouve dans aucun dictionnaire de musique, on possède, à la Bibl. du Conservatoire, la cantate *Orphée* et un Requiem (manuscrits). De BESOZZI, dont le nom est également absent dans les dictionnaires spéciaux, la même bibliothèque possède une messe a capella (nº 1154 du nouveau catalogue), 2 volumes de musique religieuse (1321), un office du soir pour orgue (1150), des Esquisses pour piano (1322) et un chœur pour voix d'hommes sans accompagnement (même Bibliothèque, C.B²). PRÉVOST, né à Paris en 1809, a composé quatre piécettes en un acte, pour l'Ambigu et l'Opéra-Comique. THYS, né à Paris en 1807, BOULANGER (de Paris, 1815), BOISSELET (de Montpellier, 1811) ont fait aussi quelques essais de théâtre. BESOZZI est né à Versailles en 1814; BOUSQUET, à Perpignan en 1818.

La musique seule a le privilège des expressions différentes et simultanées; dans un exposé littéraire, tout est forcément successif. Il ne faut cependant pas oublier que tous les genres et modes d'activité dont nous venons de parler, — opéras et opérettes, symphonies, musique de chambre et de concert, messes, cantates — se tiennent dans

la réalité vivante, et ne forment qu'un seul bloc où l'évolution des parties, quoique inégale, n'est jamais détachée d'un ensemble. Du premier au second Empire, à l'arrière-plan du tableau où nous avons voulu étudier d'abord les principaux personnages, il y a une série d'œuvres que nous ne saurions oublier ; ce sont les *romances :* romances « sentimentales et héroïques », romances « rêveuses et graves », romances « passionnées et dramatiques », chansonnettes et « nocturnes » (classification donnée en 1846 par un maître du genre, Romagnesi). Leur extrême abondance est un des signes manifestes du goût de l'époque. Un élève de Reicha, DELAIRE, écrivait dans les *Annales des Beaux-Arts* en 1845 : « Le débit annuel des romances est au moins de 250 000... Les éditeurs repoussent les quatuors et autres ouvrages capitaux comme marchandise non demandée et partant sans écoulement, tandis qu'ils paient 500 francs une romance et jusqu'à 6 000 francs une collection de six romances d'un compositeur en vogue qui les chante lui-même ou les confie à des interprètes tels que Mlles d'HÉNIN, DROUARD, etc., MM. PENCHARD, GÉRALDY, VARTEL, BOULANGER, RICHELMI. » Leur valeur artistique est médiocre, mais ce sont des documents de grande importance. Si l'historien a surtout pour devoir de donner la physionomie exacte d'une époque, il semble qu'il devrait s'attacher aux œuvres médiocres et à la mode représentant la moyenne du goût, beaucoup plus qu'aux chefs-d'œuvre qui, au moment où ils paraissent, sont des exceptions, et dont les effets sociaux ne se produisent qu'assez tard, après une sorte d'éducation du public. Les littérateurs qui fournirent des paroles aux compositeurs de romances avaient, pour la plupart, la même mentalité que ces derniers : Fabre d'Eglantine est l'auteur de deux pièces célèbres : *Il pleut, il pleut, bergère* (qui, dès 1790, rendit populaire le musicien V. SIMON originaire de Metz) et de *Je t'aime tant;* Chateaubriand écrivit *Combien j'ai douce souvenance* et le *Cid;* on trouve ensuite dans les « Albums », jusque vers 1850 environ, les noms de Mmes Desbordes-Valmore, Amable Tastu et de Girardin, d'E. et L. Souvestre, de Barateau, Crevel de Charlemagne, Emile Deschamps, Gustave Lemoine, quelquefois ceux de Lamartine, d'Hugo et de Casimir Delavigne. Le chant,

écrit pour les artistes et les auditeurs de salon, était accompagné avec le piano ou, mieux encore, avec la harpe, instrument favorable aux gestes des beaux bras et aux attitudes inspirées. Presque tous les compositeurs de romances étaient harpistes, et donnaient des leçons privées dans la haute société aristocratique.

Un des plus anciens est Charles-Henri Plantade, né à Pontoise en 1764; en 1802, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire où il devint le confrère et l'ennemi cordial d'un autre chanteur célèbre, Garat (qui avait connu la prison, pour sa romance *Vous qui portez un cœur sensible*, sur Marie-Antoinette); son fils Charles-François Plantade (né à Paris en 1787) écrivit lui aussi des romances. *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*, fut une de ses œuvrettes les plus goûtées.

Plantade père fut Directeur de la musique d'une reine célèbre par sa beauté et auteur d'un petit répertoire qui eut longtemps ses fidèles : c'est Hortense-Eugénie de Beauharnais, fille du vicomte général des armées françaises, devenue, par le mariage de sa mère, la belle-fille très aimée de Napoléon qui la donna à son frère Louis, roi de Hollande. Après l'expulsion de son mari (1810) et la chute de l'Empereur, elle reçut des biens formant le duché de Saint-Leu. Elle alla se fixer à Augsbourg, « opposant les accords de sa *lyre*, — aux cris impuissants de l'envie ». Elle avait le goût du chant; ses « mélodies, des salons de Paris et des donjons de l'exil, furent, jusque dans les contrées les plus éloignées, porter les sons d'une *lyre* qui n'avait pas besoin, pour plaire, des prestiges d'un diadème ». (Il y a un dessin d'Isabey qni la représente dans une attitude de sibylle, la lyre en main; cette « lyre » était, dans l'usage réel, une harpe.) Ses œuvres ont été publiées en douze séries, formant un élégant recueil gravé en Angleterre: *Romances mises en musique par Hortense, duchesse de Saint-Leu, ex-reine de Hollande* (s. d., avec préface du comte de Lagarde, auquel sont empruntées nos citations).

Une note inscrite sur l'exemplaire de ce recueil qui est à la Bibliothèque du Conservatoire rappelle que « tous les accompagnements

de ces romances ont été retouchés et arrangés par CARBONEL fils ». Principales pièces du recueil :

Partant pour la Syrie,
Le jeune et beau Dunois
Venait prier Marie
De bénir ses exploits;

La Complainte d'Héloïse au Paraclet, La Sentinelle, Le Bon chevalier, Adieux d'une mère à son fils, Ne m'oubliez pas ! Serments d'amour, La Mélancolie, Le Vieux drapeau, L'Orphelin, Les Chevaliers français, Agobar, L'Ame du purgatoire, Bélisaire, L'Heureuse solitude, Il m'aimait tant! Dieu! si je t'aime! Les petits Savoyards...

Quelques romances célèbres de l'époque sont signées de noms illustres, comme *Vivre loin de ses amours*, de Boïeldieu, *Je l'aimais tant!* d'Halévy; mais le genre eut ses spécialistes; ceux dont les œuvres régnaient dans les salons vers 1815 étaient : DALVIMARE, né à Dreux en 1770, ancien harpiste de l'Opéra et maître de harpe de l'impératrice Joséphine; ANDRÉ GATAYES, né à Paris en 1774, guitariste et harpiste, dont une romance, *Mon délire*, eut un succès particulier; son fils, JOS.-LÉON CATAYES, né à Paris en 1805, qui fut un autre harpiste; l'élégant BLANGINI, né à Turin en 1781, qui eut pour élèves la reine de Bavière, la reine de Westphalie, le roi de Hollande, la reine Hortense, la princesse Pauline Borghèse, la duchesse de Berry; auxquels il faudrait joindre CATRUFO (né à Naples en 1771), CATRULLI... Alors parut au premier plan celui que nous pouvons considérer comme le maître du genre : HENRI ROMAGNESI, musicien d'une technique bien pauvre, mais homme de goût, associant l'étude de la romance à une excellente méthode de chant pour les gens du monde. Il avait débuté avec succès par la romance *Depuis longtemps j'aimais Adèle...* Il dirigea l'*Abeille musicale*, journal mensuel de romances avec accompagnement de « piano ou guitare », et, devenu éditeur en 1832, en profita pour publier « celles de ses mélodies qui avaient eu le plus de retentissement » : *Collection des romances, chansonnettes et nocturnes d'A. Romagnesi, 3 vol., chez l'auteur, rue Richelieu, 8* (B. N., Vm[7] 3669.)

On y trouve 92 romances, parmi lesquelles : *Alexis ne m'aime plus! Bonheur du gondolier, Le Chien du régiment, Comme une sœur, Il*

reviendra, *Je l'aime encore*, *Jure-le moi*, *Eginhart et Emma*, *La Mère du condamné*, *Le Papillon et le Plaisir*... Dans le prospectus (1849) annonçant la publication de ces romances déjà très connues du public, Romagnesi renvoie à une petite méthode, récemment publiée par lui, « intitulée la *Psychologie du chant*, qui a pour objet *l'art de l'expression simple et vraie* qui convient aux paroles ». On peut se reporter à l'ouvrage suivant, où l'auteur insiste sur cette *simplicité* et cette *vérité* qui, pour lui, sont de règle : *L'art de chanter les romances, les chansonnettes, les nocturnes, et généralement toute musique de salon par Romagnesi, Paris, chez l'auteur, 1846* (*B. N.*, *Vm*[8] *A. 196*). Après avoir distingué l'art de chanter dans les salons, de l'art de chanter au théâtre, il ajoute : « Un chant simple et tendre doit être interprété *avec l'âme.* Chercher en ce cas à briller par le prestige des ornements ou par la seule beauté de la voix, c'est se montrer privé de goût et de sensibilité. » Il termine ainsi de très bons conseils sur la tenue du chanteur : « ... tout cela *sans prétention*, *simplement*, *avec convenance et bon goût* » (p. 15). Il dit encore : « Quel est le but que le compositeur de musique vocale se propose d'atteindre ? n'est-ce pas de rendre *avec le plus de vérité possible*, mais d'une manière originale et qui lui soit propre, le sentiment exprimé par la parole ? » (P. 16.) Voici d'autres conseils excellents : « Que le chanteur évite ces longues tenues sur l'avant-dernière note de la phrase finale que le mauvais goût de quelques chanteurs a mises à la mode. — Les ténors doivent se méfier de la vigueur de leur organe et *ne pas confondre les cris avec l'expression.* On doit éviter les contorsions et les grimaces dans les romances dramatiques. Pas d'affectation dans les chansonnettes ; une finesse et un ton de bonne compagnie. » Tels sont les traits d'une esthétique où il n'y a qu'à louer. Cet *Art de chanter* est suivi de dix romances qui ne figurent pas dans la publication annoncée en 1849 pour 1850 : *Ruth à Noémie*, *Le Doux parler*, *Les Orphelins et le Carillon* (chansonnettes), *La Fleur et l'Orphelin*, *Le Dernier espoir*, *L'Amitié*, *Pauvre enfant! Petit oiseau*, *L'Abeille*.

Le 2e volume de la collection de Romagnesi contient 94 romances, parmi lesquelles : *Le Convoi du pauvre*, *L'Enfant trouvé*, *Il faudrait m'aimer*, *Je l'aimerai toute ma vie*, *Loin des yeux*, *près du cœur*, *Ne te réveille pas! Pauvre pêcheur*, *prends garde à toi! La Sensitive et le Papillon*, *Si vous étiez ma Sœur*... Dans le 3e volume : *Si vous étiez mon frère*, *L'Ange des pauvres enfants*, *Ce que c'est que vieillir*, *Gentille nonnette*, *La Jeune orpheline*...

Les Romances de Romagnesi sont supérieures aux œuvres similaires des contemporains par une certaine valeur artistique. L'accompagnement est toujours approprié au sujet ; le chant a des ornements discrets et va jusqu'à user, à l'occasion, des vocalises, mais là où elles sont justifiées. La pauvreté de l'invention mélodique semble venir.

en grande partie, de la prépondérance attribuée systématiquement aux paroles.

Les succès de Romagnesi furent continués par Labarre, de Beauplan, Panseron, Bruguière, Mme Duchambge. Du premier, né à Paris en 1805, les romances les plus en vogue furent *Le Contrebandier*, *La Jeune fille aux yeux noirs*, *La Pauvre Négresse*, *Cora ou la Vierge du Soleil*, *La Jeune fille d'Otaïti*. Amédée de Beauplan, né à Chevreuse en 1790, compositeur autodidacte, fut très recherché des salons ; il est l'auteur des romances célèbres *Bonheur de se revoir*, *L'Ingénue*, *Le Pardon*, *Taisez-vous*, et *Dormez, mes chères amours*, Nocturne « que toute la France a chanté », déclare Fétis.

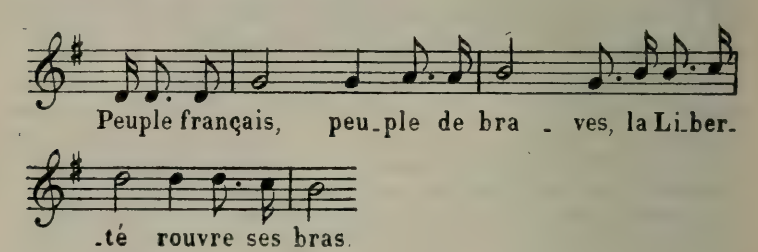
Il est l'auteur du Recueil suivant : « *Keepsake musical, nouvel album de romances, chansonnettes, ballades et nocturnes avec accompagnement de piano, Paris, Javet et Cotelle, 1834* (B. N., Vm⁷ 2314). On y trouve : *Mon pauvre Pierre*, *Cherchez qui vous aime*, *Le Jaloux et la Coquette* (scène de bal), *Dites-moi d'espérer*, *Douce Marie*, *Mon Isaure*...

Edouard Bruguière, né à Lyon en 1793, partagea avec de Beauplan les plus grands succès de salon. Ses meilleures romances, d'après des témoignages de contemporains, sont *L'Enlèvement*, *Ma tante Marguerite*, *Mon léger bateau*, et *Laissez-moi le pleurer !* qui fut considéré comme « un petit chef-d'œuvre ». Mme Duchambge, née à la Martinique en 1774, fut une amie d'Auber; elle a composé plus de 300 romances, dont quelques-unes furent comptées parmi les meilleures du genre. On peut se faire une idée de sa manière fort simple et naïve d'après le recueil suivant : *Album lyrique, douze romances et chansonnettes mises en musique avec accompagnement de piano par Mme Pauline Duchambge, Paris, chez Meissonnier, rue Dauphine, s. d.* (B. N., Vm⁷ 2636).

Chaque romance est précédée d'une lithographie qui en accentue le caractère sentimental : *La maison de Marie*, *Notre-Dame de Tudèle*, *L'Air du Pays*, *Il m'aimait tant* (paroles de Mme de Girardin), *La Fiancée du chasseur*, *Baissez-vous montagnes !* (paroles de Mme Desbordes-Valmore), *L'Hirondelle*, *Celle qui voudrait m'aimer*, *Nina la belle*, *Partez*, *La Sultane*. Parmi les romances les plus

goûtées de Mme Duchambge, on aimait à citer *L'Ange gardien*, *La Brigantine*, *La Séparation*, *Le Bouquet de bal*, *Le Matelot*, *Le Rêve du Mousse*...

A ces noms, il faudrait en ajouter beaucoup, entre autres ceux de Clapisson, Panseron, Bérat, Monpou, Auber. *La Parisienne*, improvisée par Casimir Delavigne au lendemain de la Révolution de 1830 et chantée, dès le 4 août, par Ad. Nourrit à l'Opéra, est de la même famille que ces diverses romances et que *La Fille du Régiment*. Elle faillit émerger brillamment de ces nuages de complainte; elle n'eut qu'une vogue éphémère, bien qu'elle tendît, par le dessin mélodique, à rivaliser avec la *Marseillaise*.



On en a souvent attribué la paternité à Auber, dont on sait seulement qu'il improvisa l'orchestration pour l'Opéra. Delavigne écrivit les paroles sur le rythme d'un air déjà employé par Auber, avec cette indication de timbre : « Air allemand du *Baron de Tenck* »; ce *Baron de Tenck* est un vaudeville de Scribe et Germain Delavigne joué au Gymnase en 1828 avec un couplet dont le rythme est celui d'une chanson antérieure d'Auber, *Le Passage du mont Saint-Bernard*, mais qui donne cette indication de timbre : « Air allemand *arrangé* ». L'édition originale de *La Parisienne* est une feuille de 2 pages, publiée à Lyon, chez Mazoyer, 1830 (Bibl. Nat., Vm⁷ 16727). On trouve, dans la chanson, ces paroles caractéristiques :

Les trois couleurs sont revenues,
Et la Colonne avec fierté
Fait briller à travers les nues
L'arc-en-ciel de la liberté.

Nous mentionnerons enfin le recueil de romances publié en séries d'albums, à partir de 1840, par une femme qui, avec Romagnesi et la reine Hortense, a peut-être le caractère le plus hautement représentatif :

Album dramatique de huit romances composées par Mlle Loïsa Puget *et par A. Romagnesi, suivies d'un quadrille de contredanses et d'un galop arrangé sur les motifs de* Mlle L. Puget. Dans ce titre, chaque mot porte. Les huit romances annoncées s'appellent

La Somnanbule, *La Confession du brigand napolitain*, *La Femme sans cœur*, *Le Voleur idiot*, *La Jeune orpheline*, *L'Adieu de l'étranger*, *Le Grain de mer*, *La Veuve du fiancé*. Dans les autres recueils de Loïsa Puget on trouve la romance sentimentale : *La Bénédiction d'un père*, *La Mère du Matelot*, *L'Exilé de France*, *Je crois en toi*, *L'Heure où chante le rossignol*, *Le Berger de la montagne*, *La Voix tendre*, *Le Soleil de ma Bretagne*, *La plus aimée*, *Laisse-toi fléchir!* *Le Ciel sur la terre*, *Le Val béni*, *Fleur de Marie la goualeuse*, *Ma sœur, défends-moi!* *Prends garde à ton cœur*, *Appelle-moi ta mère!* *Je veux que vous n'aimiez que moi!*... La romance de genre bouffe et de badinage anodin : *Les Compliments de Normandie*, *La Narbonnaise*, *Le Garde-moulin*, *La Dot d'Auvergne*, *La Jolie fille du faubourg*, *Le Bonhomme Dimanche*, *Le Rêve d'un page*, *Les Amours de Michel et Christine*, *La Demande en mariage*... Dans les paroles règne une honnêteté qui semble être un résidu de l'*Emile* de Rousseau; dans la musique, malgré quelques cadences où la voix ne craint pas d'esquisser une roulade, rien n'inquiète l'exécutant, et tout est de nature à contenter les familles. Loïsa Puget est aussi l'auteur de deux ouvrages de théâtre : *Le Mauvais œil*, opéra-comique en 1 acte, joué le 1er octobre 1836 (livret de Scribe et Lemoine), qui a eu les honneurs d'une partition gravée (258 pages in-f°), dédiée à Mme Damoreau-Cinti, et *La Veilleuse* ou *les Nuits de Milady*, opérette, 1869 (livret de Gustave Lemoine).

Tout cela est certainement d'une musicalité très inférieure, mais non dépourvu d'intérêt. Ces compositeurs d'arrière-plan, qui continuent les brunettes et les chansons du XVIIIe siècle, ont une qualité qui doit rendre indulgent : c'est une sincérité, une conviction touchantes. Il est difficile de résister à une certaine gaîté, quand on lit quelques-unes de leurs romances : elles sont comparables aux toilettes de très ancienne mode, caractérisées par la crinoline, ou les chapeaux d'une hauteur de forme exagérée et les cravates monumentales; mais il fut un temps où cette conception du costume était considérée comme la plus élégante de toutes : et peut-être rira-t-on un jour de nos propres usages musicaux. Il est à remarquer que tous ces faiseurs de romances résument leur esthétique dans une règle fondamentale : celle de la *vérité* dans l'expression. C'est la règle qui, depuis la Renaissance, a été invoquée par toutes les écoles, sans exception, jusqu'au XXe siècle! Nous n'avons pas à examiner ici le difficile problème résultant de cet accord sur le principe, suivi d'un désaccord si profond dans les applications. Nous nous bornerons à dire

que la mentalité dont témoignent les romances d'un Romagnesi et d'une Loïsa Puget, ce goût du lyrisme bourgeois, du roman sage et honnête, de la rêverie émue et modérée, de la gaudriole décente, de la fantaisie toujours claire et à portée de la main, constituent le fonds indispensable à l'action des musiciens de génie, le terreau sur lequel fleurissent les succès du théâtre ou du concert. C'est grâce à lui que, devant le compositeur inspiré, le public est *docile*, au sens exact du mot, c'est-à-dire capable d'être instruit et de progresser.

Pour montrer toute l'importance de la médiocrité conservatrice faisant équilibre aux puissances révolutionnaires d'une époque, nous donnerons un dernier document. On y trouve l'explication de la vogue qu'obtinrent les romances de Loïsa Puget. Il me permettra de faire une sorte de résumé, et, en ramenant le nom de Berlioz à la fin de cette première partie, de jeter un dernier regard sur le sommet le plus brillant que nous ayons touché dans les précédents chapitres.

En 1827, la section des Beaux-Arts de l'Institut était ainsi composée : Gossec, Cherubini, Lesueur, Berton, Catel, Boïeldieu. Voici les résultats des élections jusqu'en 1856 :

1829. *Séance du 4 avril.* — Liste des candidats (pour remplacer Gossec) : Auber, Reicha, Champein, Fétis, Hérold, Chélard, Halévy.

Séance du 11 avril. — Au 3e tour, AUBER est élu.

1831. *Séance du 22 janvier.* — Fixation de la liste des candidats : Spontini, Paër, Hérold, Reicha, Fétis, Rigel. Il s'agit de remplacer CATEL.

Séance du 29 janvier. — Au second tour, PAËR est élu.

1834. *Séance du 17 décembre.* — Au 1er tour de scrutin, MEYERBEER est nommé associé étranger.

1835. *Séance du samedi 23 mai.* — Élection d'un membre en remplacement de BOÏELDIEU, décédé. Candidats : Halévy, Reicha, Onslow, Jadin et Rigel. Au 3e tour de scrutin, REICHA est élu.

1836. *Séance du 2 juillet.* — En remplacement de REICHA, HALÉVY est élu au 1er tour de scrutin. (Liste des candidats : Halévy, Carafa, Rigel.)

1837. *Séance du samedi 18 novembre.* — Candidats : Catrufo, Onslow, Blangini, Carafa, Adam, Dourlens. Au 1er tour de scrutin, CARAFA, sur 36 voix, nombre des votants, obtient 25 suffrages et est proclamé élu (en remplacement de LESUEUR).

1839. *Séance du 15 juin.* — Candidats : Spontini, Dourlens, Blangini, Rigel. Au 1er tour de scrutin, Spontini obtient 27 voix,

Blangini 4, Dourlens 3 et Rigel 2. SPONTINI est élu (en remplacement de PAËR).

1842. *Séance du 23 avril.* — La section de musique décide « qu'il n'y a pas lieu de procéder au remplacement de M. Cherubini et ajourne l'élection à six mois ».

Séance du 19 novembre. — Candidats : Adam, Berlioz, Blondeau, Catrufo, Dourlens, Rigel, Thomas, Zimmermann, Onslow, Batton. Au 2e tour de scrutin, ONSLOW, ayant réuni la majorité absolue des suffrages, est proclamé membre de l'Académie.

1844. *Séance du 22 juin.* — Candidats : Adam, Ambroise Thomas, Batton. « La majorité des voix est acquise au 1er tour à M. ADAM qui est proclamé élu (en remplacement de M. BERTON). »

1851. *Séance du 22 mars.* — Candidats retenus par l'Académie : MM. Thomas, Niedermeyer, Berlioz, Clapisson, Batton. Avaient en outre posé leur candidature : Colet, Elwart, Martin (d'Angers), Panseron, Benoist et Zimmermann. Au 1er tour la majorité absolue des suffrages est acquise à AMBROISE THOMAS, déclaré élu en remplacement de SPONTINI.

1853. *Séance du 12 novembre.* — Candidats : Clapisson, Félicien David, Niedermeyer, Reber, Batton, Le Borne. Avait en outre posé sa candidature Elwart. Au 5e tour, la majorité absolue des suffrages est acquise à REBER (élu en remplacement de ONSLOW).

1854. *Séance du 26 août.* — Candidats : Clapisson, Berlioz, Leborne, Elwart. Autres candidats proposés : Boïeldieu, David. — Membres présents 32, majorité 17. Au 1er tour Clapisson obtient 21 suffrages, Berlioz 4, Leborne 4, Félicien David 2. 1 bulletin négatif. CLAPISSON est élu en remplacement de HALÉVY.

1856. *Séance du 21 juin.* — Candidats : Berlioz, Félicien David, Niedermeyer, Gounod, Leborne, Panseron, Bazin, Elwart, Vogel, Boïeldieu (Louis-Victor). Nombre de votants, 37; majorité, 19.

Au 4e tour de scrutin, Berlioz, ayant réuni la majorité absolue des suffrages, est déclaré élu en remplacement de Adam.

(*Procès-verbaux de la section de l'Académie des Beaux-Arts.*)

Adam est élu au premier tour de scrutin; Berlioz, au quatrième. Dans ces bulletins de victoires inégalement disputées s'inscrit la mentalité d'une époque. L'Institut reprochait à Berlioz ses lacunes techniques et ses étrangetés; Berlioz écrivait en parlant de l'auteur du *Chalet* : « le crapaud d'Adam... ». Mais il porta la peine d'une opinion qui n'était pas celle de son temps.

Bibliographie.

SAMUEL DAVID : *Musique religieuse et moderne en usage dans les temples consistoriaux israélites de Paris*, 1895 (B. N., Vm1 2896).

Karl Anton : *Études sur la biographie de C. Lœwe et en particulier sur ses idées au sujet de la transformation de la musique ecclésiastique-protestante* (en all., Halle, 1912, in-8°, xvi-187 p., B. N., M 16164).

F. Clément : *Histoire générale de la musique religieuse* (1861, in-8°, xiii-597 p., B. N., V 29520). N'a rapport qu'au chant grégorien.

Denne-Baron : *Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art* (Paris, 1862. A la B. N.). — Pour la biographie de Lesueur, ses démêlés avec l'Opéra et le Conservatoire, consulter : *Lettre à Guillard sur l'opéra* de la mort d'Adam *etc., et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres, par* Lesueur, *etc., pour être distribuée aux autorités* (lettre de 111 p. précédée de 14 p. d'introduction, Paris, Brumaire an X, B. N., V 44841), et Raoul Rochette : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Lesueur* (1832). — J.-A. Delaire : *Reicha, musicien compositeur et théoriste* (sic) par son élève (Paris, 1837, in-8°, 28 p., B. N., M 25308). — Halévy : *Notice sur G. Onslow* (discours académique lu à l'Institut, 1855).

J.-A. Delaire : *Histoire de la romance considérée comme œuvre littéraire et musicale* (Paris, 1845, in-8°, 24 p., B. N., Ye 19639).

DEUXIÈME PARTIE

LES SUCCESSEURS DE BERLIOZ

La musique exprime le devenir divin
qui est dans les choses et dans la vie.
(NIETZSCHE.)

CHAPITRE XII

FÉLIX MENDELSSOHN BARTHOLDI

Les trois sommets de l'art allemand au XIXe siècle : Mendelssohn, Schumann, Wagner. — Origines de Mendelssohn. — Son caractère. — Témoignages de Clara Schumann et de Joachim. — En quoi il se distingue des autres grands compositeurs, comme musicien précoce. — Les quatuors. — *La Nuit de Walpurgis*. — Romantisme et classicisme de Mendelssohn.

Le romantisme traversant le tranquille développement du génie français est la nouveauté la plus importante, si l'on songe aux effets ultérieurs, de la période que nous venons d'étudier. Chez Berlioz qui en est la personnification la plus complète, il nous est apparu éclairant l'art de fulgurations magnifiques, déchaînant des puissances jeunes de sentiment et de couleur, mais très agressif, aimant les parodies brutales, les incohérences parfois baroques de la composition. Nous l'avons trouvé, chez Chopin, plus *distingué*, et, chez Liszt, cosmopolite, ou animé d'un esprit chevaleresque d'universalité. En Allemagne, durant le même temps, il n'eut pas cet air d'ouragan qui veut tout balayer par des triomphes « épouvantables », comme aimait à dire l'auteur de *la Damnation de Faust*; il fut plus posé, plus réfléchi : il sembla emprunter à Bach et aux classiques quelque chose de leur sagesse, et se plaire au développement en profondeur de pensée plus qu'aux déploiements de surface et à l'offensive. Il varia d'ailleurs avec les personnes. Spohr, que nous avons déjà rencontré sur la route de la symphonie, est une grisaille; les trois noms inscrits en tête de ce chapitre éveillent des idées beaucoup plus brillantes. Pour ces compositeurs, les dates sont un premier motif de rapprochement. Mendelssohn est

né en 1809, Schumann en 1810, et Wagner en 1813. Ce sont les trois sommets, inégaux d'ailleurs et très différents d'aspect, de l'art allemand au XIXe siècle. Contemporains de Berlioz (né en 1803), ils s'opposent, esthétiquement, aux maîtres français de la génération antérieure et, dans l'histoire générale de la musique, ils les complètent. En eux apparaissent les qualités profondes et les lacunes d'une race, sa maîtrise dans la musique instrumentale, son aptitude à penser en musique, sa maladresse initiale, — sauf exceptions, — à traiter l'opéra et surtout l'opéra-comique. Mendelssohn ne s'est pas occupé de théâtre; Schumann y a échoué; Wagner y a fait des conquêtes, les unes éphémères, les autres durables, mais grâce à des efforts gigantesques, après avoir mis en campagne, pour forcer le succès, une artillerie lourde de théories et de programmes énormes. Tous trois appartiennent au romantisme. Mendelssohn y est arrivé par esprit critique, Schumann par instinct, Wagner par entêtement nationaliste. Tous les trois furent de grands artistes et des compositeurs inspirés, chacun ayant sa physionomie propre : chez le premier, domine le goût; chez le second, le sentiment; chez le troisième, la volonté au service du génie. L'opinion commune voit surtout en eux des différences; elle classe volontiers Mendelssohn parmi les mélodistes aimables, Schumann parmi les poètes de la pensée musicale, et Wagner parmi les violents. Mais ceux de leurs contemporains allemands qui étaient restés fidèles aux traditions de l'art classique les ont considérés tous les trois comme des révolutionnaires également dangereux. Spohr écrivait à son élève Hauptmann (11 juin 1853) : « Quelle grimace feraient Haydn et Mozart s'ils entendaient *le vacarme d'enfer* (*Höllenlärm*) qu'on nous donne aujourd'hui pour de la musique? Je le demande à la suite de récentes expériences, après avoir entendu des œuvres de Mendelssohn et de Schumann. » On a multiplié sur Wagner des jugements du même genre, avec tout autant d'inexactitude.

Félix Mendelssohn Bartholdi (1809-1847) naquit à Hambourg. Son grand-père, Mose Mendelssohn, collaborateur de Lessing, auteur d'un assez grand nombre d'ouvrages philosophiques, était un savant très estimé qui consacra presque

toute sa vie à la défense sociale des juifs pour leur admission aux emplois publics. Son père Abraham, belle figure patriarcale, fit baptiser ses enfants qui devinrent chrétiens protestants (1821). Félix, élevé dans une famille riche et très unie, acquit une brillante culture auprès du professeur Heyse (père du poète Paul Heyse) et du peintre Rosel; il fit ses études musicales avec L. Berger pour le piano, Henning pour le violon, Zelter pour la théorie. A l'âge de neuf ans il jouait la partie de piano d'un trio de Wolff, dans un concert public (1818); à dix ans, il était altiste à la Singakademie. Dès l'âge de onze ans, c'était un pianiste très apprécié de Gœthe (lequel n'avait pas compris le génie de Beethoven!). C'est à dix-sept ans qu'il écrivit une de ses meilleures compositions. Sa carrière d'artiste fut d'abord celle d'un pianiste et d'un chef d'orchestre. Dans la première période, qui s'étend jusqu'à l'établissement à Leipzig (1835), elle fut marquée par un événement capital : l'exécution (qu'il dirigea lui-même à la Singakademie de Berlin, 11 mars 1829) de *la Passion selon saint Mathieu* de J.-S. Bach exhumée de l'oubli, et par divers voyages au cours desquels il se produisait comme virtuose de concert, sans être payé : voyages à Londres, Berlin (1829-30), Venise (1830), Paris (1831), Londres (1832). En 1833, il fut appelé à Dusseldorf, où il eut à diriger le *Gesangverein*, les concerts d'hiver et le théâtre. A Cologne, en 1833 pour la première fois (et tous les trois ans jusqu'en 1847) il dirigea le grand festival rhénan. En 1835, il se rendit à Leipzig pour organiser les célèbres concerts donnés dans la salle du Gewandhaus et le Conservatoire, ouvert en 1843, auquel il donna un grand éclat; il en fit un institut de premier ordre avec la collaboration très-courte de R. Schumann pour enseigner avec lui la composition (et celles de Ferdinand David pour le violon, de Becker pour l'orgue, de Wenzel pour le piano, de Hauptmann et Richter pour la théorie). Ces nouvelles fonctions n'empêchaient pas, entre temps, des voyages qui furent, pour l'artiste, de vrais triomphes. En 1836, à la suite d'un séjour à Francfort, il avait épousé Cécile Jeanrenaud, fille d'un pasteur de l'Église française réformée; il vécut en parfaite harmonie avec elle, comme avec son père qu'il chérissait et vénérait

profondément, et sa sœur Fanny, l'éminente pianiste, qu'il aimait tendrement; elle mourut la même année que lui (1847).

Félix Mendelssohn était, moralement, une nature saine, honnête, bien équilibrée, digne, à tous égards, de sympathie. On peut juger de son caractère par ces lignes qu'il écrivait à un ami : « Tu me fais des reproches, parce qu'ayant déjà vingt-deux ans je ne suis pas encore célèbre. Je n'ai qu'une chose à te répondre : c'est que si Dieu avait voulu que je fusse célèbre à vingt-deux ans, il est probable que je le serais déjà. Mais moi, je n'y suis pour rien, car je n'écris pas plus pour devenir célèbre que pour obtenir une place de maître de chapelle. Si l'un et l'autre voulaient m'arriver, ce serait très bien ; mais tant que je ne serai pas précisément réduit à avoir faim, mon devoir est d'écrire ce que je sens et comme je le sens, m'en remettant, pour l'effet que cela pourra produire, à Celui qui veille à bien d'autres et plus grandes choses. Mon unique et incessante préoccupation, c'est d'exprimer sincèrement dans mes compositions les sentiments de mon cœur; et lorsque j'ai écrit un morceau en m'abandonnant à l'inspiration, je crois avoir fait mon devoir. » (Texte cité par M. Camille Bellaigue.) Un tel langage rappelle, avec l'honnêteté naïve et la religiosité de Haydn, la maxime stoïcienne : « nous devons travailler à nous rendre dignes de quelque grand emploi; *le reste ne nous regarde pas* ». Pour conserver, d'ailleurs, cette sérénité, Mendelssohn n'avait à soutenir aucune lutte pénible contre ses semblables ou contre lui-même. Ce fut un homme heureux, affranchi des besoins matériels, pouvant cultiver son art avec désintéressement. Comme pianiste, il a élevé et ennobli la vie des concerts en faisant pénétrer dans les programmes les œuvres des classiques; et il semble avoir appartenu à la catégorie des virtuoses qui, tout en ayant une personnalité très vive, savent s'effacer devant l'œuvre interprétée ; « Depuis que je l'ai entendu jouer la fugue en *ut* dièze mineur, a écrit Clara Schumann, la lumière s'est faite en moi; je sais maintenant la manière de jouer Bach. » (Cité par le même.) Comme chef d'orchestre, il avait sans doute, grâce à sa culture générale et à son génie musical, une valeur exceptionnelle, puisqu'à vingt-deux ans,

alors qu'il était sans titres et sans dignités, on lui confiait le commandement des quatre cents exécutants d'un festival rhénan : « Pour la pensée et pour la technique, a dit Joachim, Mendelssohn est le plus grand chef d'orchestre que j'aie vu. Il exerçait une influence indescriptible, électrique, sur tous ses collaborateurs. Sans nul effet extérieur, sans le moindre charlatanisme de pupitre, par des gestes et des signes à peine sensibles, mais d'une éloquence souveraine, il communiquait à l'orchestre, aux chœurs, son esprit et sa volonté. » (*Id.*) C'est lui qui en faisant exécuter courageusement, malgré la résistance de Zelter, *la Passion selon saint Mathieu*, a créé ce qu'on peut appeler la renaissance des œuvres et de la gloire de Bach. Ce sont de très grands services. Quelle est sa valeur et sa place dans l'histoire comme compositeur?

Il vécut trente-huit ans, deux ans de moins que Weber, sept de plus que Schubert, trois de plus que Mozart; 72 ouvrages de lui furent publiés pendant sa vie, et 48 (portant les numéros d'opus 73-121) après sa mort. Un fait singulier le distingue de tous les musiciens connus. Mozart, auquel on l'a souvent comparé, Beethoven, Weber, Schubert, Meyerbeer, tous les grands maîtres, ont été sans doute des compositeurs précoces; mais ils n'ont donné leur mesure que dans une période un peu tardive, dite période de maturité. Ainsi, les premières pièces de Haydn et de Mozart ont un caractère nettement enfantin. La tâche habituelle de l'historien est de suivre l'évolution de la faculté créatrice qui, peu à peu, atteint son maximum de puissance ou d'originalité. Tout autre est Mendelssohn; il a écrit, à l'âge de dix-sept ans, l'Ouverture du *Songe d'une Nuit d'été* (1826), et jamais, dans la suite, il ne s'est élevé au-dessus de cette composition qui est le chef-d'œuvre le plus représentatif de sa personnalité. Le génie n'est pas toujours une longue patience; il est parfois l'éclair soudain d'une grâce d'en haut. Avant cette Ouverture, Mendelssohn avait écrit à quinze ans, en 1824, la Symphonie n° 1 en *ut* mineur.

On a dit qu'il y avait une très faible distance entre Mendelssohn et les plus grands maîtres; et certes, des qualités de premier ordre peuvent justifier ce rapproche-

ment : l'élégance, le goût, la clarté, la sûreté de la construction. Mais une lacune maintient la distance; on peut la signaler d'un mot : l'art de Mendelssohn, en ayant toutes les apparences de l'art expressif est, en général, trop *formel*. Chaque œuvre est un édicule ou un palais joliment conçu, satisfaisant à toutes les conditions de l'équilibre, de la solidité, de l'harmonie et de la beauté, rappelant, avec une certaine indépendance de style, les chefs-d'œuvre classiques, orné avec une imagination pleine de grâce, parfois même de proportions majestueuses; mais, sans être de simples façades, ces œuvres si nettes, si bien pondérées, d'un agrément de si bon aloi, n'ont pas la profondeur, l'originalité ou la puissance qu'on trouve chez certains compositeurs du XIXe siècle. Il y règne une inspiration circonspecte, un enthousiasme sage, une sorte de romantisme académique. Ces observations s'appliquent aux œuvres qui méritent une particulière attention : les quatuors. Mendelssohn en a écrit sept pour cordes seules. Les belles ou jolies choses n'y sont pas rares; par exemple la *Canzonetta* du quatuor en *mi* bémol majeur, op. 12, le Scherzo du quatuor, op. 44, et l'adagio du même (inspiré de l'adagio du quatuor de Beethoven, op. 74). A l'ensemble, il manque la passion, la flamme, cette vie intérieure que les ornements les plus ingénieux ne sauraient remplacer. De tels ouvrages, à leur place historique, marquent même un recul au lieu d'un progrès. Le souvenir de Beethoven serait ici trop écrasant; mais que l'on compare le premier mouvement du quatuor de Mendelssohn en *mi* mineur (n° 2 de l'op. 44) avec le finale de la symphonie de Mozart en *sol* mineur, où une pensée à peu près identique est traitée; l'œuvre qui a le moins vieilli, la plus vivante, n'est certainement pas celle de Mendelssohn! Les trois quatuors et les deux grands trios avec piano, les deux quintettes, l'octuor (op. 20), ne se distinguent pas par des traits plus individuels. Cet art *formel* est d'une égalité soutenue dans tous les genres, depuis le début de la carrière jusqu'à la fin. Il dut peut-être cette égalité à l'heureuse fortune d'une existence courte mais sans épreuves, ignorant la souffrance, à l'abri de ces orages et de ces détresses où se débattirent tant d'autres compositeurs.

Par son respect de la forme, par la netteté de dessin et la sobriété de couleur qu'il lui donne, Mendelssohn fait surtout penser aux modèles classiques. Il considérait l'ouverture de la *Dame blanche* comme un chef-d'œuvre excellent à étudier. Il ne fallait pas se permettre, devant lui, de critiquer Mozart. Il raconte qu'un compositeur plaisantin lui ayant demandé, en Italie, ce qu'il pensait de Mozart et de ses petits *péchés*, il lui répondit sèchement qu'il échangerait volontiers toutes ses vertus contre de tels « péchés ».

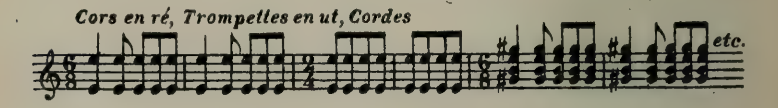
Sans doute, Mendelssohn avait la parfaite intelligence et même le goût de l'art romantique. Il ne faut pas se le représenter comme un mélodiste élégiaque, un peu mou et sans horizon. Il reprochait à Meyerbeer de manquer de vérité, et jugeait très sévèrement *Robert le Diable*. Il écrit à un ami en parlant de la chanson qui, en 1830, voulut remplacer *la Marseillaise* : « Connais-tu *la Parisienne* d'Auber? C'est détestable. Faire, pour un grand peuple en proie à l'agitation la plus violente, un morceau parfaitement froid, trivial et niais, c'est ce dont Auber seul était capable. Le refrain me révolte chaque fois que j'y pense. » (*Lettre datée de Wallenstadt, 2 sept. 1818.*) Il prend en pitié Cherubini qui traduisait ainsi son opinion sur Beethoven : « Cette musique nouvelle me fait *éternuer*! » Il exigeait de lui-même, à l'occasion, un réalisme d'expression assez hardi. « Je ne puis donner ici, écrit-il de Paris, *les Hébrides*, parce que, comme je te l'ai écrit dans le temps, je ne les trouve pas suffisamment achevées. Le passage du milieu en *ré* majeur est très bête; toute la modulation sent plus le contrepoint que l'huile de poisson, les mouettes et la morue, et ce devrait être tout le contraire. » (*Lettre du 21 janvier 1832.*) Mendelssohn est un homme de goût, un esprit critique, étendu, orné, très cultivé. On trouve, dans ses lettres de Rome, ce trait curieux : « Je me suis remis à dessiner beaucoup; je commence même à faire des encres de Chine, parce que *j'aimerais bien à me rappeler un ou deux effets de lumière, et qu'on voit d'autant mieux qu'on est plus exercé.* » (*Lettres du 17 janvier 1831.*) Ces qualités d'esprit et ces tendances se retrouvent dans ses Ouvertures et ses symphonies, mais

de façon modérée. Il y a une œuvre dont le sujet invitait Mendelssohn à faire un tableau romantique dans le genre de certaines pages de *la Damnation de Faust* et d'*Harold* : c'est *la Nuit de Walpurgis*, ballade pour orchestre et chœurs (op. 60) sur un poème de Gœthe. « J'ai composé depuis Vienne, écrit-il, la *Première Nuit de Walpurgis* de Gœthe, et n'ai pas encore eu le temps de l'écrire. Maintenant, la chose a pris tournure; mais elle est devenue une grande cantate avec orchestre complet, et on peut la rendre très gaie, car il y a au commencement des chants de printemps et une foule de morceaux du même genre. Aux cris des hiboux, au bruit que font les veilleurs avec leurs fourches et leurs manches à balai, vient se joindre le vacarme des sorcières pour lequel j'ai, tu le sais, un faible particulier. Des trompettes en *ut* annoncent les druides sacrificateurs, puis un chœur saccadé, sinistre, est chanté par les veilleurs saisis d'épouvante. » (*Lettre de Rome, 2 février 1831.)* Berlioz prit plaisir à cette cantate et ne pouvait faire autrement; mais il lui aurait fallu beaucoup de complaisance pour reconnaître en Mendelssohn un frère d'armes.

Le chœur de cette *Nuit de Walpurgis*, où il est fait appel aux diables armés de fourches, aux hiboux, etc... dans un décor sinistre,

> *Kommt mit Zacken und Gabeln,*
> *etc...*

est précédé d'une introduction qui débute ainsi :

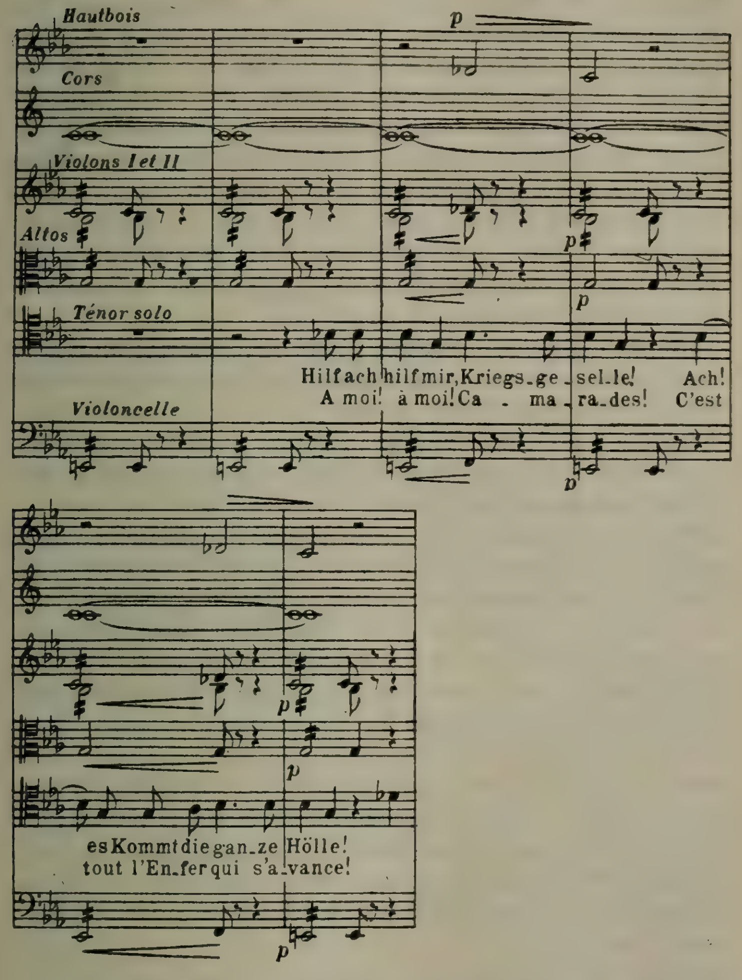


avec *grand tamburo e piatti* pour marquer le premier temps de chaque mesure.... C'est un peu du Meyerbeer. Au n° 8, un garde chrétien s'écrie :

> Hilf : ach, Hilf nur, Kriegsgeselle!
> Ach! es Kommt die ganze Hölle!

(à l'aide! ah! à l'aide, compagnons d'armes! ah! voici venir tout l'Enfer).

Mendelssohn a noté ainsi le début :



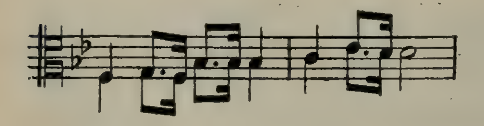
C'est du Félicien David. Sur cette ballade chorale, voir, dans la Correspondance de Mendelssohn, les lettres des 27 avril 1831 (Naples), 14 juillet 1831 (Milan), 13 février 1832 (Paris).

Par sa *Nuit de Walpurgis*, son *Rinaldo* et son *Idylle*, Gœthe avait inspiré aux compositeurs de la première moitié du siècle le goût de la cantate dramatique. La plus étendue des œuvres de Mendelssohn en ce genre est son *Athalie*.

d'une réelle beauté et d'un pathétique à souhait. Les pages les plus dramatiques sont le n° 5; la marche des prêtres (n° 4) semble apparentée à celle du *Songe d'une nuit d'été*. Bien que leur forme générale facilitât leur accès dans les sociétés chorales, *Antigone* et *Œdipe à Colone* ont été moins souvent exécutées. La seconde de ces cantates, où le récitatif tient assez de place, est la plus dramatique. Dans la première, de construction très mélodique (où les Allemands ont reproché à Mendelssohn une certaine négligence des lois de la prosodie et de la déclamation), on aime à citer le chœur de Bacchus, *Vielnamiger, Wonn'und Stolz der Kadmusjungfrau....*

Ses deux grands oratorios, d'une éloquence si pleine et si forte, doivent être comptés parmi les plus belles œuvres du XIX[e] siècle. Dans *Paulus* (ou *la Conversion de saint Paul*, sujet déjà traité par Schütz), dont la première exécution eut lieu à Dusseldorf en mai 1836, il y a des soli et des chœurs magnifiques inspirés du *Messie* de Hændel; çà et là, c'est le souvenir de Bach qui s'impose, notamment dans la seconde partie de l'Ouverture, où la fugue est imitée du chœur d'introduction dans *la Passion selon saint Mathieu*. *Elie* (première exécution à Birmingham, août 1846) est plutôt apparenté à *Israël en Egypte*. Sa puissance lyrique n'exclut pas la note sentimentale, voire élégiaque; Grove le considère comme le plus grand oratorio du siècle.

La cantate *Lobgesang* (op. 52) est aussi une œuvre de grande envergure; elle a été rattachée à la 9[e] symphonie de Beethoven, — que Mendelssohn déclarait ne pas aimer, — bien qu'elle n'ait pas de finale instrumental; et c'est sans doute une très belle composition, dès le solo du début où le chœur des trombones commence un solennel dialogue avec le *tutti* :



Mendelssohn est un musicien éclectique, d'ailleurs inspiré. Il crée et il *remploie* tout ensemble. Son génie a

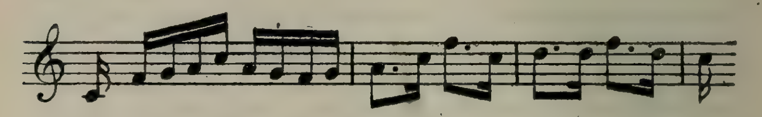
deux faces. Aux tendances vers le romantisme, il associe un art très classique.

Il a partout respecté les formes traditionnelles. Il approche de Beethoven et l'égale presque dans des pages délicates ou d'une belle ampleur mélodique, comme l'andante de la sonate pour piano et violoncelle, op. 45, le choral par lequel commence le majestueux adagio de la sonate, op. 58, l'andante du premier trio, op. 49, celui du 2e trio, op. 66, l'adagio de la 3e symphonie ou le thrène en *ré* mineur de la 4e.... Il est (nécessairement) l'élève de Bach dans sa musique d'orgue, dans les *Six Préludes et fugues*, op. 35 (particulièrement dans la fugue n° 3 du recueil), dans le Prélude et la fugue écrits pour l'album *Notre temps* (t. VI de l'édition Rietz), dans le n° 3 des *Charakterstücke* pour piano, op. 7.

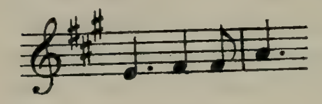
Son admirable sonate pour violoncelle et piano, op. 45, son concerto pour violon, son concerto pour piano en *sol* mineur sont des œuvres typiques, de très grande valeur, parfois un peu dominées par la virtuosité, et d'un romantisme moyen. Ses charmantes pièces pour piano et ses petits duos sont dans le voisinage de R. Schumann, mais encore à distance.

Ses symphonies sont des œuvres claires, élégantes, d'une grande richesse d'idées mises en valeur par d'habiles contrastes et dont la forme a une beauté plastique pouvant être proposée comme modèle. Leur caractéristique est un sage équilibre entre l'indépendance de la pensée et le respect de toutes les traditions du style; c'est le chef-d'œuvre du goût : un art aimable et sûr, inspiré et circonspect, y sait unir l'agrément à la profondeur, le joli au sublime, la grande éloquence à la finesse et aux grâces d'un lyrisme tempéré. Elles sont infiniment supérieures aux œuvres des symphonistes contemporains ou imitateurs de Beethoven (tels que Vogler, les deux Romberg, Fr. Schneider). Mendelssohn est un maître de la mélodie et du rythme; comme on comprend l'amitié faite d'admiration et de sympathie, qui l'attachait à Schumann! L'un et l'autre, sans avoir une valeur égale, sont d'authentiques exemplaires du génie musical empruntant à l'esprit latin quelque chose de sa netteté; ils ont une « distinc-

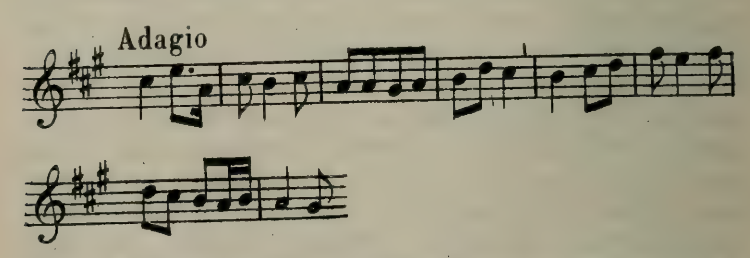
tion » à laquelle aucun de leurs contemporains, parmi leurs compatriotes, n'a pu atteindre, et dont leurs successeurs se sont de plus en plus écartés. Les deux plus célèbres symphonies de Mendelssohn sont *l'Écossaise* et *l'Italienne*. La première doit son nom à un air écossais qu'on reconnaîtra dans la partie gaie de l'œuvre (tenant lieu de Scherzo) et à certaines formules où, comme dans la gamme celtique, sont supprimés les demi-tons; ainsi dans l'*Allegro vivace* :



et dans la 2me partie du *Finale* :



Le thème de l'Introduction, triste et douloureux, est une mélodie favorite du compositeur : c'est le langage de saint Paul dans la pénitence, celui d'Élie désenchanté de la vie; l'*Allegro agitato* qui suit n'en est qu'une variante très ornée. Une des plus belles pages de l'œuvre est le thème de l'*Adagio*, tendre, ingénu et recueilli :



C'est Marguerite à l'église, avec un ange protecteur à son côté. Mendelssohn est le Murillo de la musique. — La symphonie *italienne*, exécutée à Londres en 1833 et publiée après la mort de l'auteur comme symphonie n° 4 (op. 91) fut écrite après le voyage en Italie (1813). Elle débute par une explosion d'allégresse. Le thème de l'*Andante con moto*,

exposé par les clarinettes, les altos et les bassons, a le caractère d'une ballade un peu sombre ; mais le dernier mouvement, avec l'*unisono* passionné sur un thème évidemment populaire, a la fougue toute méridionale d'un saltarello napolitain allant jusqu'à la bacchanale. — La *Reformation-symphonie* fut publiée seulement en 1868. Elle reproduit, dans sa dernière partie, le choral de Luther « *Eine feste Burg*... ». Mendelssohn y a exprimé, non sans un peu d'austérité amère, le caractère grave de la Réforme, sa foi solide et militante. La symphonie en *ut* mineur, op. 11, dédiée à la Société philarmonique de Londres, est très rarement jouée ; c'est une œuvre peu originale, écrite dans le style des *Noces de Gamacho* et du *Retour du pays étranger* (Ouverture).

Mendelssohn a aussi conservé la forme classique dans ses brillantes Ouvertures. Il a suivi l'usage dans ses *Variations* (op. 17, 54, 82, 83). Tout ce qu'il a fait de plus beau est dans les grands maîtres qui l'ont précédé (Schubert, Weber, Schumann). Mais une distance le sépare encore des héros de la musique ; on le sent particulièrement dans l'*Allegro vivace*, *agitato*, ou *appassionato*, *con fuoco*, par lequel il aime, allant « in medias res », à commencer un peu artificiellement une composition (comme les op. 11, 28, 45, 49, 58, 64, 66, 90, 113...) : que l'on compare ces exordes, d'ailleurs excellents, aux mouvements correspondants de Beethoven ou à la grande sonate de Chopin !

Un art formel est particulièrement favorable à l'imitation ; les imitateurs de Mendelssohn ont été légion, dans tous les pays. Les symphonies de ses imitateurs contemporains, Taubert, Rietz, Hiller, furent des œuvres mort-nées. Combien de compositeurs plus sérieux que ceux-là lui ont emprunté le type du premier mouvement de la sonate où une belle phrase centrale fait contraste avec l'agitation qui la précède et la suit, ou l'allure vive et spirituelle du Scherzo ! Si l'on retranchait tout ce qu'ils doivent à Mendelssohn, que seraient, pour n'en pas citer d'autres, le Danois Gade, l'Allemand Hiller, l'Anglais Bennett? Par son goût, son élégance, sa clarté et sa mesure, Mendelssohn suggère une conclusion para-

doxale : c'est un génie de qualité plus française qu'allemande.

Robert Schumann, plus jeune que lui d'une année, fut son ami et son admirateur. Il le considérait généreusement comme un être miraculeux, un génie pur et d'ordre divin (voir, entre autres, la lettre écrite par Schumann le 23 août 1848). Ce ne sont pas néanmoins des esprits de même famille.

CHAPITRE XIII

ROBERT SCHUMANN

Originalité de R. Schumann dans le groupe des romantiques. — Sa vie et son caractère. — Un trait de caractère tudesque. — Clara Wieck. — Schumann pianiste. — Ses œuvres pour piano; importance des *Scènes d'enfants*. — Les œuvres vocales. — Les symphonies et la musique de chambre. — Les poèmes symphoniques. — En quoi consiste le romantisme de Schumann. — Le lyrisme libre et l'art classique de la construction. — Beauté et lacunes.

Schumann appartient plus nettement au groupe des romantiques. Mais le romantisme, en musique comme ailleurs, n'est autre que la liberté de penser, d'imaginer et d'exprimer. Schumann a une personnalité reconnaissable entre toutes; il est aussi distinct des compositeurs de son groupe que des purs classiques eux-mêmes. Il ne saurait être confondu avec Mendelssohn qui, malgré sa technique supérieure, paraît gris et froid à côté de lui. Il est aux antipodes de l'art déclamatoire et gesticulateur de Liszt; et, bien qu'il ait fait la guerre aux « Philistins » en créant — dans son imagination plus que dans la réalité — la milice des « Davidiens » juvénilement enthousiastes et prêts à guerroyer contre la routine, c'est un tout autre homme que Berlioz. Berlioz allait au combat contre les classiques avec des cris d'Indien; Schumann, toujours distingué, prétendait s'y rendre comme le spartiate antique, au son des flûtes régulatrices d'une allure héroïque. Il n'avait pas le don du coloris instrumental, ce qui met une distance entre lui et l'auteur du *Freischütz*. Il n'est pas sans ressemblance avec Schubert, qu'il admirait fort et auquel il doit quelque chose; « Schubert, écrivait-il à Fr. Wieck (6 novembre 1829), est toujours mon unique Schubert à moi »; et il sut, en plus d'une œuvre, se montrer le digne

héritier de Beethoven. Pour le caractère et l'attitude artistique, c'est de Chopin qu'on pourrait le rapprocher sans trop forcer les choses. Comme Chopin, il cultiva un art d'intimité, d'une grâce raffinée, voilé de mélancolie, d'un lyrisme tout subjectif, répugnant aux prouesses étalées dans les salles de concert. Schumann définissait ainsi à sa fiancée son rêve de parfait bonheur : « Avoir un piano sous mes doigts et te sentir près de moi. » Il est très supérieur à Chopin par ses lieder, ses symphonies, ses quatuors, son quintette, son *Paradis* et sa *Péri*, *Manfred*, *Faust*, bien qu'on ait pu dire qu'il resta pianiste jusque dans sa musique d'orchestre; mais la poésie pénétrante et l'art un peu maniéré des *Mazurkas*, des *Valses*, des *Nocturnes*, se retrouvent dans le genre de chef-d'œuvre où il excella.

Sa biographie (8 juin 1810-29 juillet 1856) offre une succession d'idylles bourgeoises où tout est paisible et clair, sauf, au dénouement, le mal mystérieux qui, après des angoisses douloureuses, précipita une mort tragique. On pourrait la diviser en deux périodes séparées par la date de 1840 : à ce moment, Schumann a épousé Clara, et ne se borne plus à écrire ce qu'il nomme des « bagatelles » pour piano; il fait revivre l'art de Schubert et il aborde la grande composition. Fils d'un libraire très cultivé de Zwickau (Saxe), Schumann fut d'abord un fils très tendre, appliqué, depuis la mort de son père (1826) à rassurer une sollicitude maternelle toujours en éveil. Étudiant à Leipzig (1828), puis à Heidelberg, il ne borna pas son horizon à l'étude du droit et vécut avec une certaine aisance, protégé contre les dissipations de la jeunesse par des scrupules de religion et de morale dus à une éducation dont l'esprit était assez austère; les « dettes » dont il parle feraient sourire beaucoup d'étudiants d'aujourd'hui. De bonne heure, il est *sensible*, comme on disait autrefois; mais les jeunes filles qu'il distingue lui apparaissaient comme des madones entourées d'une auréole; à sa réserve instinctive s'ajoutaient d'obscurs pressentiments de l'impossibilité du bonheur qui achevaient d'épurer tous ses rêves. Il semble que, comme Siegfried, il ait eu peur devant la Beauté. A vingt-quatre ans, il aime Ernestine de

Fricken, fille d'un baron de Bohême ; il en fait confidence à sa mère dans une lettre (2 juillet 1834) qui est comme un murmure de tendresse ingénue et discrète. Quelque temps après, à son amie Henriette Voigt, il écrit ces lignes qu'il faut lire en se rappelant certains *Lieder* : « Ernestine m'a envoyé une lettre radieuse : sur sa demande, sa mère a parlé au père, et il me la donne! — Henriette, il me la donne!... comprenez-vous ce que cela veut dire? — *Et malgré tout, une angoisse m'étreint comme si je redoutais d'oser porter sur ce joyau précieux des mains impures et fatales! Si vous me demandiez le nom de ma douleur, je ne peux pas vous le dire : je crois que c'est la Douleur elle-même.* » C'est presque le langage de Berlioz au moment où des lueurs d'espérance éclairent son amour pour une autre Henriette; mais ici, l'angoisse ne vient pas d'une exaspération des sens. A cette amie Henriette Voigt, Schumann écrit (lettre du 2 novembre 1834) : « Je suis poète, quand je pense à vous. » De toutes les femmes qu'il a connues — comme de tous les sujets qu'il a traités — il aurait pu parler ainsi. Il était doué d'une sensibilité naturellement raffinée, exempte d'orgueil et de toute égoïste préoccupation d'hédonisme, qui, instinctivement. produisait des actes étranges. Il quittait une fête au moment où elle arrivait à l'apogée de la joie, de peur de gâter ses impressions. Il écrit à Henriette (1834) : « après avoir lu votre lettre, je l'ai fermée doucement et ne l'ai jamais relue, pas même aujourd'hui, *pour que ma première impression puisse se conserver pure dans les années à venir* » ; et encore : « ... la dédicace ne peut convenir qu'à une âme en *la* majeur, par conséquent à une âme comme la vôtre, c'est-à-dire à vous seule, ma chère amie ».

De sa franchise dans le récit des amours ébauchées avec Ernestine, on jugera par les lignes suivantes qu'on s'étonne de trouver dans sa correspondance : « *Lorsque Ernestine fut partie* (cette séparation est de l'hiver de 1834), je commençai à réfléchir et à me demander comment cela pouvait bien finir. Quand j'appris sa pauvreté, moi qui travaillais tant pour gagner si peu, la crainte de m'enchaîner m'effraya. Je ne voyais pas d'issue, pas d'aide possible. De plus, j'appris les malheureuses complications que traversait la famille d'Ernestine.... Ce que je lui reprochai le plus, fut de me les

avoir si longtemps cachées. Tout cela réuni me refroidit, je dois l'avouer; ma carrière artistique me parut compromise; l'image de celle en qui j'avais cru voir mon salut me poursuivait dans mes rêves comme un spectre. *Ernestine ne m'apportant plus aucun concours financier*, je me voyais forcé de me livrer à un travail de manœuvre pour gagner le pain quotidien. Je causai de cette situation avec ma mère, et nous tombâmes d'accord pour reconnaître que cela ne pourrait qu'ajouter force soucis à ceux qui nous accablaient déjà. » Ces explications, quand on les examine de près, sont humainement acceptables; on imagine très bien l'entretien de la mère cherchant des raisons pour démontrer à son fils qu'en somme il ne doit rien regretter. C'est, sans doute, à la tendresse maternelle que revient la responsabilité de ce prosaïsme. L'étrange est que Robert Schumann écrit tout cela à Clara Wieck, à sa fiancée, à celle qui sera bientôt sa femme! (Lettre du 11 février 1838). La maladresse est vraiment un peu tudesque. Ce n'est pas seulement dans ses grandes compositions musicales que Schumann a laissé quelque chose à désirer....

Plus ancien et plus durable fut son amour pour Clara Wieck, dont l'influence bienfaisante baigne toutes ses œuvres. Quand il la connut, elle avait onze ans; à dix-huit ans, elle était sa fiancée. La pensée musicale, avec son langage spécial qui exprime le sentiment sans le déflorer, a fourni seule les formules exactes de cette passion infiniment délicate. Schumann dit au sujet de son amour pour Clara : « Je ne puis parler de cela : mes sentiments sont trop profonds pour être exprimés par des paroles. » C'est toujours le poète musicien qui transpose ses impressions : « Je pense à vous, ma chère Clara, non comme un frère, ni en simple amitié, mais plutôt comme un pèlerin qui songerait à un autel éloigné. » Jamais poète ne rencontra une femme qui, au lieu d'être dans sa vie l'obstacle ou l'accessoire, fût plus capable de comprendre, mieux douée pour collaborer avec l'artiste, et aussi égale à son rêve; entre eux, par la musique, s'établit de bonne heure cette mutuelle et complète pénétration des âmes dont on ne trouverait guère d'exemple dans la biographie des autres compositeurs : « D'après votre mélodie, lui écrit-il, *je vois encore plus clairement que nous devons être époux. Chacune de vos pensées vient de mon âme, tout comme je vous dois ma musique.* » Et quoique Schumann cède parfois à l'entraînement verbal, il semble bien que cela soit vrai. Mais voici un trait original de cette nature sentimentale et doucement

pensive qui, dans l'action comme dans le rêve, est si singulière. Pour triompher des obstacles opposés à son mariage, avec une jeune fille dont le nom devait être presque aussi illustre que le sien, Schumann employa les moyens les moins romantiques. Il aime et il est aimé (des bagues ont été échangées) par une jeune fille très artiste; il conçoit déjà une existence « toute fleurie d'art et de poésie », où il sera le compositeur, et où Clara, admirable pianiste, sera l'interprète. Il sait que Clara est « martyrisée » par un père égoïste qui « paralyse l'élan de deux amants entraînés vers un noble but »; sa fiancée lui écrit résolument : *rien au monde ne nous fera reculer* (lettre du 15 août 1837); elle n'est nullement destinée à vivre à Leipzig, car elle a déjà commencé des tournées de concert.... Et pour l'arracher à ce professeur de piano qui, après avoir refusé son consentement, puis autorisé un échange de lettres (1837), ne veut pas accorder la « bénédiction » que lui demande un fiancé modèle, Robert, armé du « oui » énergique de Clara mais répugnant aux solutions radicales, s'adresse... aux tribunaux. — Ici encore, il a peur : « Quand je pense à toi, écrit-il à Clara, *je me sens faible et ému; je ne sais comment je puis mériter tant d'amour!* » (15 janvier 1839.)

Schumann n'est pas un voluptueux; et ceci est capital pour l'intelligence de sa musique. Il avait le sens et le goût de la vie morale, celui de l'action tout intérieure et honnête. Un sentimentalisme diffus, un caractère grave, hésitant et doux, un rêve un peu tremblé comme un paysage à la Corot, tels sont les aspects ordinaires de son habitus psychique. L'heure du crépuscule est celle qu'il préfère à toutes les autres; et si les œuvres musicales ont une heure, comme les tableaux, c'est bien celle qu'il a très souvent choisie. Au contraire, un génie comme celui de Liszt aime la pleine lumière; il semble toujours prêt à s'élancer, comme la triomphale Aurore,

> dans les sentiers de pourpre aux pas du Jour ouverts.

C'est d'abord la littérature qui le tenta; enfant, il voulait être poète et ébaucha une pièce de théâtre. Il aimait à se

repaître de la lecture de Jean-Paul et d'Hoffmann, dont il subit plus d'une fois l'influence comme compositeur. Ses lettres, de style volontiers précieux, révèlent une nature poétique indécise, peu maîtresse des formes verbales, aimant à ramener les impressions du dehors à un état contemplatif de la pensée. Au milieu de ses amis que « l'heure de la bière » réunissait à la brasserie, il était d'ordinaire silencieux, comme Beethoven. C'est lui qui écrit à une amie à qui il vient de faire une visite : « Nous n'avons pas dit un mot; et cependant nous ne nous sommes jamais mieux compris ». Sa fondation de l'imaginaire société des *Davidsbündler* ressemble à une création d'enfants jouant aux soldats ou aux brigands. On est étonné du caractère peu combatif de la gazette (*Neue Zeitschrift für Musik*) qu'il fit paraître en 1834 avec des velléités d'action militante, pour défendre des idées nouvelles et protester contre la critique mielleuse *(Honigpinselei)*. On se représente Schumann tenant dans sa main une rose sans tache ou un lys, non une arme ou une plume de combat.

Comme musicien, Schumann fut successivement pianiste, compositeur de musique pour piano et de Lieders, symphoniste (nous rangeons la musique de chambre sous cette rubrique), enfin auteur de grandes cantates. Dès l'âge de sept ans, il commença l'étude du piano, qu'il poursuivit très sérieusement dans la maison de ce renommé praticien, Fr. Wieck, où il devait trouver sa destinée. Sa première ambition était de devenir un virtuose comme Moschelès.

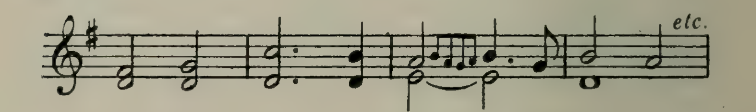
« Te souviens-tu, écrit-il à sa mère, qu'à Karlsbad, assis au concert l'un à côté de l'autre, tu m'as murmuré joyeusement : *Moschelès est derrière nous ?* Comme tous s'écartaient avec respect de son chemin! Comme il passait modestement devant eux! Je veux le prendre pour modèle en tout. Crois-moi, bonne mère : par la patience et la persévérance, je pense faire beaucoup!... La confiance en moi devant le public me fait parfois défaut, quoique, à côté de cela, je puisse ressentir une fierté intérieure. Que Dieu m'accorde seulement de rester vigoureux, modeste, sérieux et sobre! » (Lettre du 15 déc. 1830.) Il avait un tel désir de devenir un grand virtuose, que pour travailler et s'habituer à vaincre toutes les difficultés techniques, il imagina de se priver du troisième doigt de la main droite par une ligature qui l'immobilisait. Le résultat faillit être une infir-

mité incurable : « Ma maison entière, écrit-il, est devenue une boutique de pharmacien. ... Je dois plonger ma main tout le jour dans un bain d'eau-de-vie, et, la nuit, la porter en écharpe dans un bandeau rempli d'herbes. » (9 août 1832.) Il faillit être le martyr de l' « agilité des doigts » et dut bientôt renoncer au piano.

Le compositeur se révéla assez tard, ses premières études n'ayant guère eu pour objet qu'une virtuosité d'exécutant. C'est à l'âge de vingt-deux ans qu'il écrivait à Kuntzch : « *Depuis quelques mois, j'ai suivi, jusqu'au canon,* le cours théorique fait par Dorn, que j'avais déjà étudié par moi-même dans Marpurg, théoricien très apprécié. Le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach est, en outre, ma grammaire, c'est d'ailleurs la meilleure : j'ai étudié à fond la fugue dans toutes ses parties.... *Il me faut maintenant étudier la lecture des partitions d'orchestre et l'instrumentation.* Possédez-vous peut-être des partitions italiennes d'ancienne musique sacrée? » (Lettre du 27 juillet 1832.) Cette méthode d'autodidacte est sans doute excellente; mais ni le *Clavecin bien tempéré*, ni les œuvres du XVIe siècle, ne pouvaient apprendre au jeune musicien l'art de construire le premier mouvement d'une symphonie ou celui de traiter l'orchestre.

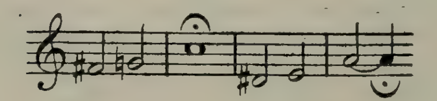
Il y a dans l'œuvre de Schumann un groupe de compositions pour piano plus importantes par la nature du sujet et par la qualité de l'expression que par l'étendue, mais d'une originalité rare qui en fait des chefs-d'œuvre de miniature, et par lesquelles nous commencerons une caractéristique du compositeur : ce sont les *Scènes d'enfants* (op. 15), écrites en 1838, auxquelles on peut joindre les trois sonates de 1853 (op. 118). Les *Kinderscenen* comprennent 13 numéros. Nous les mettons volontiers, avec les *Lieder*, à une exceptionnelle place d'honneur, en tète des œuvres dont nous avons à parler, parce qu'on y peut saisir un des traits les plus personnels de l'esprit du musicien. De la musique de l'ancien régime, les enfants sont absents; cette musique est un art de société : or, les enfants n'étaient pas admis dans les sociétés mondaines. Les musiciens du XIXe siècle ont écrit sur les enfants, mais surtout pour peindre leurs jeux, noter le rythme de leurs ébats et s'amuser de leurs amusements : tel Bizet, en ses pittores-

ques et charmantes pièces pour piano. Sur un tel sujet, Bizet fait de l'esprit, du badinage d'artiste appliqué à de jolis tableautins de genre. Tout autre est Schumann. Ce qu'il aime à observer chez les enfants, ce qui l'attendrit et l'inspire, c'est une des qualités qui caractérisaient son âme de poète : l'*ingénuité*; par là, il faut entendre cette pureté de cœur et cet état d'innocence que nous avons admirés dans Schubert. Beethoven, le grand précurseur de tout l'art du XIXe siècle, ne doit pas être ici oublié; les *Kinderscenen* font penser au début de la sonate dédiée à la comtesse de Brunswick (op. 78), à la sonate dédiée à la baronne de Ertmann (op. 101), ou encore à la sonate (op. 109) dédiée à Maximilienne Brentano. L'enfant est plus voisin que l'homme de la nature; et la fonction du poète est de retrouver la nature sous la convention : aussi Schumann, comme Beethoven, parle-t-il des enfants avec une émotion qui va jusqu'à une sorte de recueillement religieux, parce qu'elle ne fait qu'un avec le sentiment de la poésie elle-même :
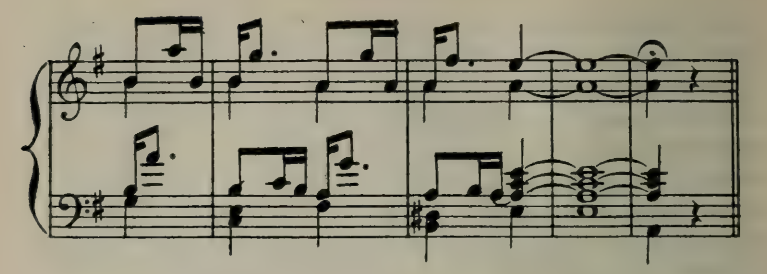


Ce langage n'est pas celui d'un compositeur dont l'imagination seule est occupée; c'est celui d'une tendresse et d'une admiration qui, sur la pente du *Gemüth*, vont jusqu'à l'extase. Qu'on se rappelle ici ce que Schumann écrivait à sa mère (31 août 1829) : « L'œil du poète est le plus riche et le plus beau; je ne vois pas les objets *tels qu'ils sont, mais tels que je les conçois.* » L'émotion est notée avec cette délicatesse de touche, cet élan retenu qui sont propres au lyrisme de Schumann.
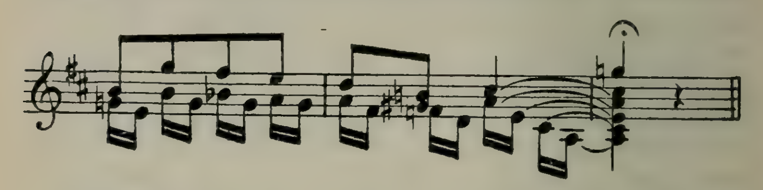
Le poète rêve, comme Faust devant le spectacle de la jeunesse et de la beauté :



Le long mélisme qui suit, en forme libre et très finement nuancée de récitatif (cas assez fréquent chez Beethoven), prolonge l'expression du même état d'âme. non sans une pointe de pathétique effleurant un vague et indéfinissable sentiment de mélancolie passionnée ; la phrase du début est reprise : sa conclusion s'élargit comme le geste d'une bénédiction qui tomberait, pleine de paix.... En tout, cinq lignes ! mais la source profonde de la poésie a été ouverte. Les autres pièces du groupe ont le même genre d'intérêt. Parmi les sujets choisis, aucun ne s'adresse à l'imagination visuelle ; l'âme est partout. Schumann n'a rien écrit de supérieur aux numéros 4 *(Bittendes Kind)*, 5 (*Glückesgenug*), 7 (*Träumerei*), 12 *(Kind in Einschlummern)*.... Exprimer en musique, sans jamais recourir à l'emploi de formules descriptives, et *par le sentiment seul*, l'ingénuité de l'enfant qui écoute une « curieuse histoire », qui fait sa prière, qui s'endort ou qui rêve, était une entreprise singulièrement neuve et hardie. Schumann écrivait à Dorn (5 sept. 1839) : « Je n'ai jamais rien vu de plus maladroit et de plus borné que l'appréciation écrite par Rellstab sur mes Scènes d'enfants. Il suppose vraiment que je mets devant moi un enfant qui braille, et que je cherche à imiter ses cris. Je ne nie pas, cependant, que quelques têtes d'enfants passent devant mes yeux tandis que je compose ; mais les titres n'ont été choisis qu'ensuite : ils ne sont réellement qu'une indication pour l'intelligence et l'exécution des morceaux. » Pour voir le modèle extérieur, il lui avait donc suffi de regarder en lui-même. Ces pièces sont très brèves ; il est douteux qu'elles eussent gagné à prendre plus d'ampleur. Le cadre est étroit, mais la pensée a un large horizon, propre à la musique. Un tel résultat est obtenu par la qualité générale des mélodies, et, à l'occasion, d'une façon plus précise, par des cadences incomplètes qui, sans être un procédé, reculent la limite de l'expression. Ainsi, dans ce numéro 12 : après un *ré* dièze, on attendrait une conclusion sur le ton de *mi* naturel mineur, relatif du ton fondamental (*sol* majeur) ; mais brusquement, le *mi* entendu est rattaché à la basse dont il est la quinte, et la phrase s'arrête sur un temps faible :
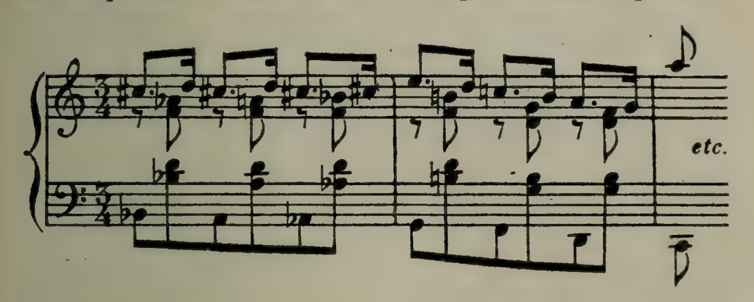


Dans la « Prière d'enfant », la clausule, plus hardie encore, se fait sur un intervalle dissonant de 7[e] :



Moins expressives sont les trois sonates, opus 118; elles appartiennent pourtant au même groupe. La première se compose d'un *Allegro* de sensibilité discrète, sans développement, d'un *Thème avec variations*, d'une *Berceuse de poupée* en guise d'andante, et d'un *Rondoletto* qui est une réminiscence du premier mouvement. Les autres sont des compositions tout aussi libres. L'Allegro du n° 2 a seul la forme classique; il est d'ailleurs assez sec. Il n'y a, dans l'ensemble, aucune concentration de sentiment; c'est de la musique aimable et facile, dans la manière jeune de Haydn-Mozart. Plus originale est la *Berceuse pour un enfant malade* (ténor et soprano).

L'ingénuité reparaît dans plusieurs compositions de Schumann qui sont à la fois les plus belles et les plus brèves. Elles abondent dans l'*Album pour la jeunesse* (op. 68), formé de 40 pièces et écrit en 1848. La plus exquise et la plus typique, à notre avis, est *Einsame Blumen* (Fleurs solitaires), n° 3 des *Waldscenen*, opus écrit en 1848-9. Comme les clavecinistes d'autrefois, Schumann traite les sujets les plus imprévus; mais il en exprime l'âme au lieu de chercher à en décrire la façade. C'est toujours le poète qui parle. Cette ingénuité, que nous signalons d'abord comme une tendance au naturalisme caractérisant le vrai poète musicien, s'allie à des habitudes de pensée extrêmement fines, où la profondeur et l'origi-

nalité ne sont pas des résultats toujours obtenus spontanément; elle n'est même que la forme d'un art très réfléchi qui laisse apparaître, çà et là, un peu de recherche. Dans les *Danses des Davidiens* (*Davidsbündlertänze*, opus 6, 1837), recueil contenant quelques-unes des meilleures pages du maître, le n° 11 désigné par ce simple mot : *Einfach* (simplement), a une délicatesse et une pureté d'expression virginales. Le n° 18 est d'une grâce, d'une légèreté inimitables; mais il débute avec assez de malice par un renversement de l'accord de septième (*ré fa sol si*), sur la tonique *ut*. La première mesure du n° 9 surprend encore plus :



Dans les *Kreisleriana* (op. 16, 1838), la jeunesse, l'amour, la vie, ont une impétuosité magnifique, et la fantaisie prend une plus grande allure. Le n° 7 est inspiré en *Rondo* de la Sonate pathétique de Beethoven. Schumann écrit à sa fiancée : « Comme je suis plein de musique maintenant et de ravissantes mélodies, figure-toi que depuis ma dernière lettre j'ai composé un volume de choses nouvelles. Toi, et une de tes idées, en formez le principal sujet. Je l'appellerai *Kreisleriana* (du nom du maître de chapelle Kreisler, personnage d'un conte d'Hoffmann).... Tu souriras si doucement lorsque tu te reconnaîtras en elle! *Même à moi, ma musique me paraît étonnamment compliquée, en dépit de sa simplicité.* Son éloquence vient droit du cœur, et tout le monde est affecté lorsque je joue comme j'aime à le faire. » Il en est même des *Novelletten*, op. 21 (1838), qui, malgré la rubrique, appartiennent au genre grave, par la profondeur et l'élan du sentiment, l'ardeur suppliante, les rêves et parfois la tristesse enfiévrée de l'amour.

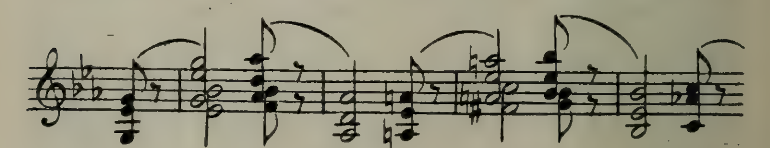
L'écueil fatal à un tel art pouvait être la mièvrerie. Schumann paraît l'avoir compris; de là un assez grand nombre de fugues, de fuguettes et de canons, des œuvres d'un romantisme viril, quelques-unes de proportions grandioses; car s'il est vrai que Schumann excelle dans la miniature, nul n'a écrit pour le piano des fantaisies et des sonates de plus grande étendue.

Aux pages d'une grâce un peu frêle comme les *Scènes d'enfants*, s'opposent des pièces difficiles à classer et de titres fort divers, où Schumann ne traitant aucun sujet déterminé s'abandonne à un lyrisme purement musical. Sa pensée de poète, à la fois fougueuse et concentrée, y garde une distinction unique. Là, avec des rythmes tour à tour légers, pathétiques, éperdus, et où la persistance habituelle des formules donne une parfaite unité à l'ensemble, vit et bouillonne un romantisme maître de soi, un sentiment profond et pur, une fantaisie grave, frémissante, inspirée, toute à la joie de la création artistique. On dirait un grondement des forces naturelles en évolution de sentiment ou de pensée pure. Au lieu de s'étaler en une phraséologie pourvue nettement de tous ses contours, la mélodie est fragmentaire, bornée à deux ou trois notes qui sont comme un geste soudain exprimant tout un état psychique; plus exactement, la mélodie est infuse dans le dessin rythmique et ne fait qu'un avec lui, ce qui donne à la composition, quand le mouvement est rapide, une sorte de vie mystérieuse et puissante. Dans ce second groupe de chefs-d'œuvre nous citerons comme caractéristiques la première des trois Romances, opus 28 (écrite en 1839), l'Arabesque en *ut* (op. 18, 1839); dans les *Albumblätter* le n° 2 (1838); dans les *Davidsbündlertänze* (1837), la pièce n° 10 en forme de ballade; la première des *Novelletten* (op. n° 1, 1838); l'admirable *Dans la nuit* de l'opus 12 (1837); le n° 1 des *Kreisleriana* (1838), le n° 1 des *Fantasiebilder* (op. 26, 1839), la *Romance* n° 3 des *Claviertüske*, opus 32, l'Allegro du Concerto, opus 54 (1841).

Un certain nombre de compositions ont une grande étendue; leur valeur est très inégale. Plusieurs d'entre elles ne sont, dans le genre de la « Suite », que des juxtapositions de pièces de genre, où règne d'ailleurs, avec une

musicalité très pénétrante, une fantaisie sentimentale pleine de contrastes expressifs. Les *Papillons* (op. 2, 1829 et 1831) sont écrits d'une main légère qui, au lieu de s'amuser à reproduire, par des caprices de rythme, le pittoresque d'un tel sujet, reste conduite par le sentiment et la pensée. Schumann souligne lui-même cette transformation de la musique purement imitative en langage de l'âme : « En écrivant les *Papillons*, j'ai senti que j'acquérais de l'indépendance!... Toutes les fois que j'ai lu les *Flegeljahre* (de Jean-Paul), je me suis mis presque inconsciemment au piano; et ainsi, l'un après l'autre, les *Papillons* virent le jour. » Et encore : « Le temps est si délicieusement embaumé aujourd'hui, que la seule chose que je puisse souhaiter est un char fait de roses, traîné par une armée de papillons harnachés de fils d'or et d'argent, qui voleraient vers ma maison! Alors, je leur dirais : Apportez mes *Papillons* à Thérèse, à Rosalie, et à Emilie, et voletez autour d'elles aussi gaiement que vous voudrez. Dites à ma chère vieille mère mes rêves et musardises, et expliquez-lui mon silence, qui n'est qu'une nouvelle éloquence. Dites-lui aussi que je lui enverrai une longue et jolie lettre, par un pigeon voyageur.... Dites à mes frères que je pense tendrement à eux et espère que leurs vies seront aussi faciles que votre vol.... Dites-leur que vous m'avez trouvé dans de paisibles prairies et dans de tranquilles vallées, et que vous m'accompagnerez bientôt chez moi, à Pâques ou Pentecôte fleuries. Ensuite, *dites-leur de lire la dernière scène des* Flegeljahre *de Jean-Paul, car les Papillons sont censés être la représentation de cette mascarade*, et demandez-leur s'ils y rencontrent quoi que ce soit qui reflète l'amour angélique de Mina, la poétique nature de Walt, ou l'esprit étincelant de Vult.... Volez, volez, messagers ailés, et revenez bientôt en m'apportant un mot d'amour de ma mère, de mes frères et de mes sœurs! » Avec sa sentimentalité jeune, sincère, sa préciosité, cette lettre est une image assez exacte d'un autre état d'esprit du musicien : c'est spirituel, sensible et *joli*, dans le goût du XVIII[e] siècle. Les *Intermezzi* (écrits un peu tard, op. 4) sont tout à la fois un modèle de construction technique et de libre poésie : Schumann y montre son

respect des formes classiques et s'inspire en particulier de Bach. Entre les deux ouvrages se place la *Toccata* (op. 7, 1830), triomphe de la broderie et de l'appoggiature, d'un charme mélodique exquis, œuvre de fantaisie et de sentiment, amoindrie çà et là par quelques faiblesses (comme la marche en octaves, à la main droite, 5ᵉ page). *Le Carnaval*, op. 9 (1834-5), montre qu'une chose, non dédaignée à l'occasion par les romantiques, était impossible à l'auteur des *Novelletten* et interdite à sa nature : se montrer résolument vulgaire et entrer dans l'esprit du gros peuple pour peindre certaines scènes de la vie réelle. Le titre semble justifié moins par la qualité des vingt pièces « mignonnes » de cette série, que par leur diversité; des scènes comme *Papillons*, *Chiarina* (la fiancée du poète), *Chopin*, *Paganini*, *Aveu*, *Promenade*, *Marche contre les Philistins*, répondent mal à l'idée populaire d'un carnaval. De l'esprit, de la coquetterie, de la couleur (obtenue à l'aide des rythmes!), mais une immuable distinction, une impuissance visible à atteindre jusqu'au comique, donnent à cette suite une originalité singulière parmi les œuvres des romantiques. Schumann écrivait à Moschelès : « Mon *Carnaval* manque de mérite artistique.... Les différents états d'âme qu'il décrit en font seuls l'intérêt. » Le *Carnaval viennois* (op. 26, 1839) éveille par son titre (*Faschungsschwank*) des idées bouffonnes : nous sommes chez les Allemands du sud, et l'élément italien abonde à Vienne; l'œuvre a pourtant, plus encore que la précédente, un caractère de haute et sérieuse poésie. Dans la pièce de début règne ce lyrisme tout intérieur qui semble fermer les yeux au monde bariolé du dehors; dans la partie qui forme une sorte de trio ou de premier épisode, apparaissent ces syncopes dont Schumann aime l'expression fine et caressante. Plus loin, une idée mélodique dont le rythme contrarié est plein de grâce,



rappelle une des plus charmantes pages de Beethoven (trio du Menuet de la Sonate, op. 31, n° 3). La citation d'un fragment de *la Marseillaise* inséré dans le n° 1 du Carnaval de Vienne est étrange et ne pourrait s'expliquer que par des raisons subtiles que le contexte musical ne suggère pas clairement. La Fantaisie, op. 17 (1836), rappelle par plusieurs qualités du style la manière de Chopin et de Liszt. Dans une lettre à Clara Wieck (Leipzig, 1838), Schumann dit que « la première partie n'est qu'un long cri d'amour vers la bien-aimée »; malgré son éclat, elle n'est pas supérieure aux petites pièces dont se composent les *Fantaisies*, op. 12 (1837) et op. 111 (1851).

Parmi ces œuvres pour piano, l'*Humoresque* (op. 20, de 1839) est particulièrement estimée; elle a beaucoup d'ampleur — 31 pages — mais sans arriver à la grandeur. Schumann l'a ainsi caractérisée, dans une lettre à sa fiancée Clara : « Toute la semaine, j'ai été assis au piano : j'ai composé, écrit, ri, pleuré tout à la fois. Tu trouveras l'empreinte de tout cela dans ma grande Humoresque. » Une certaine incohérence, visible surtout dans le finale, ne permet guère, comme l'ont fait certains critiques, de mettre cette œuvre au premier rang.

On peut grouper à part les œuvres où Schumann cherche une sorte de compromis entre son lyrisme très personnel et l'art classique de la construction. Il avait pour J.-S. Bach, comme pour Beethoven, un véritable culte. Qu'il ait beaucoup étudié les fugues pour clavecin et pour orgue du grand maître dont il retrouvait le souvenir autour de lui, à Leipzig, on s'en aperçoit même en lisant ses pièces les plus brèves et les plus légères. « Bach, disait-il, est mon pain quotidien. » Il écrivait à Keferstein : « je m'incline tous les jours devant ce sublime esprit, aspirant à me purifier et à me fortifier en lui » (lettre du 31 janvier 1840). Les deux petits recueils de *Fugues* (op. 72, 1845) et de *Fuguettes* (op. 126, 1853) sont un brillant témoignage de cette sorte de dévotion. Les fugues 1 et 4, les fuguettes 1, 4 et 6, nous paraissent particulièrement inspirées de Bach et dignes de lui. Les très belles *Études symphoniques*, op. 13 (1834), font reparaître l'art tout

beethovenien de la Variation; le finale pourrait figurer dans la suite des *Papillons* ou celle du *Carnaval* : elles sont autrement intéressantes que les *Études d'apres les caprices de Paganini*, op. 3 (1832), au bas desquelles on s'étonne parfois de trouver la signature de Schumann, et les *Études de concert*, op. 10, dont la musicalité est faible.

De Dusseldorf (10 mai 1852), Schumann écrivait au critique viennois Debrois van Bruyck (auteur d'une analyse du *Clavecin bien tempéré* parue en 1867) : « Je sais que vous placez trop haut mes œuvres les plus anciennes, comme par exemple les *Sonates*, dont les défauts sont trop clairs pour moi. Mes dernières œuvres, telles que les Symphonies et les Compositions chorales sont beaucoup plus dignes d'un examen bienveillant. » Un témoignage analogue se trouve dans une lettre du 5 mai 1843 au chef d'orchestre et musicographe Koszmaly.

La Sonate en *fa* dièze mineur, op. 11 (1833), débute par une introduction lente où un chant énergique, presque banal, s'appuie sur un accompagnement monotone, en triolets rappelant la manière de Mendelssohn. L'*Allegro vivace* qui suit n'a que l'apparence extérieure de la construction propre à la sonate. Il débute par deux thèmes, dont le premier donne l'impression d'une fin plus que celle d'un commencement. Ni l'un ni l'autre ne sont développés, mais répétés, comme en un Rondo, avec des modulations dont n'apparaît guère le plan logique. L'Andante est remplacé par un *Aria* dont le thème se trouve déjà dans l'introduction, ce qui semble annoncer une sonate de forme cyclique. Le Scherzo a, pour ainsi dire, deux *trios*, dont le second est intitulé « Intermezzo ». Le finale est une sorte de fantaisie très variée de rythme et de modulations. L'ensemble est sans doute « romantique », mais par la liberté de la forme plus que par la profondeur du sentiment. — La *Grande sonate*, op. 14 (publiée d'abord avec le titre *Concert sans orchestre*), est plus passionnée et contient quelques pages où l'on retrouve la poésie délicate de Schumann; mais elle n'échappe pas à une critique du même genre : bien qu'elle tende vaguement (jusqu'au finale exclusivement) à la forme cyclique, elle a une allure assez incohérente,

et procède par juxtapositions; elle est formée d'un Allegro. d'un Scherzo avec trois « quasi variations », et d'un finale en *Prestissimo possibile* : en tout 46 pages de musique, ne valant pas une de celles que nous avons citées plus haut. — La sonate en *sol* mineur, op. 22, 1838, est supérieure par la construction, la clarté, et l'expression. Le Rondo fait penser à l'allegretto de la Sonate de Beethoven, op. 54 : il y règne une passion fiévreuse et contenue, comme voilé par la tristesse d'un amant malheureux.

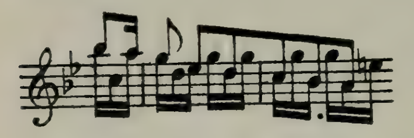
Le chef-d'œuvre de Schumann dans la grande composition pour piano est le Concerto en *la* mineur avec accompagnement d'orchestre, opus 54. Le premier mouvement est un *Allegro* (datant de 1841) en forme de Fantaisie, où règne une fougue d'inspiration toute romantique. une passion ardente, obstinée, entretenue par le sentiment d'une poésie pure, sans objet déterminé, mais volontaire et profonde, comme celle de Beethoven en ses plus belles pages; ce bel *agitato* s'apaise parfois en une éclaircie de tendresse (phrase exposée en mineur dès le début, plus loin en majeur) faisant le plus heureux contraste. La « Cadenza » d'allure héroïque ne rompt nullement l'intérêt de cette fantaisie grandiose, où tout vient de l'âme, sans hors-d'œuvre de virtuosité. L'intermezzo (*Andante grazioso*, écrit, comme ce qui le suit, en 1845) est un dialogue, coupé de répliques menues, entre le soliste et le tutti : il nous ramène à cet art de la miniature, du badinage ailé, sentimental et poétique, de la grâce exquise dans les petites choses, qui nous ont fait mettre au premier rang les *Scènes d'enfants*. C'est une charmante « feuille d'album » glissée dans une épopée. Le finale, *Allegro vivace*, a un thème fondamental tiré de l'Allegro d'introduction et atteste une fois de plus la tendance de Schumann vers la forme cyclique : c'est un morceau brillant, de grande étendue (21 pages!) qui semble avoir été conçu d'abord pour le piano plutôt que pour le « concert » de l'orchestre.

Il est plus facile de sentir le romantisme de ces compositions pour piano, que de le définir.

Comme pouvant fournir la matière d'une comparaison entre Schu-

mann et Chopin dans les genres très différents de la pièce un peu mignarde, de l'impromptu et de la grande composition pour piano, nous citerons : *Mignon* (*Album pour la Jeunesse*), *Pause* (nº 19 du *Carnaval*), le nº 3 des *Novelletten* (épisode du milieu, en *si* naturel majeur, de l'*Intermezzo*), la *Fantaisie*, op. 17, la grande Sonate, op. 14, dédiée à Moschelès (1835).
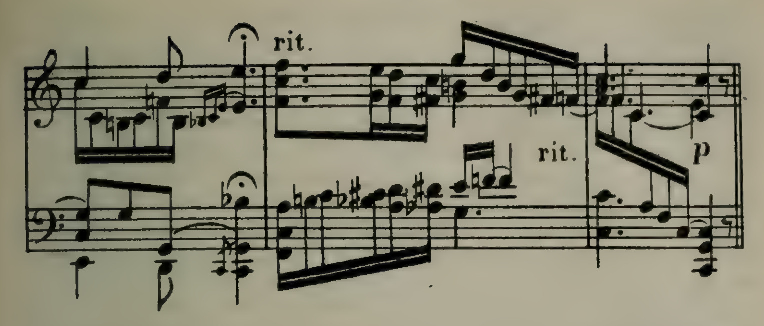
Dans toutes ces œuvres pour piano Schumann est romantique par la liberté dans le choix et dans le traitement des sujets (surtout les petits sujets), par l'intensité du lyrisme, par la qualité de la pensée mélodique, l'allure sentimentale et inquiète de son style. Il aime à insérer l'idée mélodique dans un rythme en conflit avec elle, et qui estompe les contours :



Il aime un autre conflit, celui du rythme et de la mesure :



L'emploi fréquent des syncopes et des modulations, les cadences suspensives, les subtiles dissonances qui ont une rare vertu d'expression psychologique ou qui, dans une peinture sonore, feraient presque dire que sa musique de piano est plus colorée que sa musique d'orchestre, tout cela peut être signalé comme propre à sa manière. Cette musique est très indépendante et très personnelle, mais sans la moindre recherche agressive. La pensée musicale de Schumann répugne évidemment à toutes les formules convenues. Tantôt elle est exposée avec une simplicité voulue, et pourrait dire avec Chénier : *je suis la fleur des champs et le lys des vallées*; tantôt elle n'est qu'indiquée, elle s'enveloppe de mystère et semble se fuir elle-même; tantôt enfin elle se revêt d'un langage très soigné dont la qualité est la grâce et la tendance à l'indétermination poétique :



Cette fin de période si finement ouvragée (Andantino de la Sonate en *sol* mineur, écrite à vingt-trois ans), a la valeur d'une signature ; elle montre assez bien le tour d'esprit de Schumann et son besoin de je ne sais quoi de nouveau, d'élargi dans le domaine du sentiment, et de personnel. Après la clausule classique, — accord de 7ᵉ de dominante, puis accord de tonique —, il veut prolonger l'expression ; il estompe : la main droite dessine une élégante arabesque qui aboutit, comme le chromatisme de la main gauche, à un nouvel accord de dominante (*sol*, *si*, *ré*, *fa*, retardé par une appoggiature) : on attend la conclusion sur le ton d'*ut*, mais la pensée tourne court sur le *fa* naturel qui, de note de passage, devient note fondamentale et produit, après l'accord de quarte et sixte, une cadence plagale. Les notes mélodiques et suspensives greffées sur l'arpège de *fa* majeur, le retard du mouvement, le *piano* de l'épanouissement final, achèvent de créer, à la limite même de la période, cette atmosphère de rêve où se complaît le poète et pour laquelle la critique verbale n'a pas de mots appropriés. Enfin, une tendance de Schumann à sortir de la tradition classique est caractérisée par les indications qu'il met en tête de ses petites pièces et qui exigent de l'exécutant l'expression d'un état psychologique souvent fixé par une fugitive nuance du sentiment.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le théoricien Lobé, dans son *Traité pratique de composition musicale* (traduit par Sandré, Bruxelles, 1889), dit que les *Scènes d'enfants* de Schumann sont « un modèle de forme pour les morceaux de genre, *tant au point de vue de la structure que relativement à la richesse de l'invention musicale* ». Aux groupes des ouvrages mentionnés plus haut, il faut

ajouter les pièces à 4 mains (op. 66, 85, 130, 169), l'*Andante et Var.* pour 2 pianos (op. 46) et les compositions pour orgue ou pour pédalier; les 6 fugues sur le nom de Bach (op. 60) et les *Esquisses* (op. 58).

Les jugements de Schumann sur les pianistes contemporains sont intéressants. Il parle ainsi de Chopin : « J'ai, de Chopin, une nouvelle Ballade en *sol* mineur. Elle me parut géniale et je lui dis que c'était celle de ses œuvres qui me plaisait le plus. Après un long silence, il me dit avec vivacité : « Cela me fait grand plaisir, parce que c'est « aussi celle que je préfère ». Il me joua ensuite une série d'Études, de Mazurkas, de Nocturnes, tout cela incomparablement beau. On est ému, rien que de le voir assis au piano.... Clara, toutefois, lui est supérieure *comme valeur d'exécution;* elle donne aux œuvres du Maître plus d'expression que lui-même; elle les joue avec une perfection et une maestria qui semblent s'ignorer. » (*Lettre à* Dorn, *chef d'orchestre à Riga*, Leipzig, 14 sept. 1836.) — « Tu dois savoir par Edouard que j'ai souvent fréquenté Kalkbrenner, le plus fin, le plus séduisant (bien que vaniteux) des Français. Maintenant que je connais personnellement les virtuoses les plus importants (Hummel excepté), je me rends compte de tout ce que j'avais déjà acquis; c'était un bagage vraiment considérable. Alors que nous croyons entendre proclamer des idées nouvelles par des hommes célèbres, nous y retrouvons simplement de vieilles erreurs qui nous furent chères et qui nous reviennent sous une brillante étiquette. Le nom est, pour beaucoup, une cause de succès. » (*Lettre à sa mère, Leipzig, 28 juin 1833.*) — « Comme j'aurais souhaité t'avoir avec Liszt, ce matin! Il est réellement extraordinaire! Il m'a joué des *Novelletten*, un fragment des *Fantaisies*, la *Sonate*, et il m'a bouleversé! *Il fait beaucoup de choses différentes de ma propre pensée, mais toujours géniales.* » (A Clara, Leipzig, 20 mars 1840.) « Comme je te l'ai dit, Liszt me paraît chaque jour plus puissant. Aujourd'hui, il a joué chez R. Härtel, de façon à nous faire frissonner et jubiler, des Études de Chopin, un morceau sur Rossini, et beaucoup d'autres choses encore. » (A la même, 20 mars.) Nous avons dit plus haut son opinion sur Moschelès, à la musique duquel il dut ses premiers succès de pianiste, en jouant, à Heidelberg, la *Marche d'Alexandre*; Hummel était aussi son modèle (celui-ci plus vénérable encore par son âge). — Il écrit, dans une lettre au pianiste Simonin de Sire (Belgique), le 8 février 1838 : « ... Je ne vois pas figurer, parmi les auteurs de votre bibliothèque, Franz Schubert, Mendelssohn, Bennett, Adolphe Henselt et Clara Wieck. Dans celles des trois premiers, il y a certainement plus pour les musiciens que pour les pianistes; dans celles des deux derniers, vous trouverez l'art du pianiste poussé jusqu'à ses plus minutieux détails, comme chez Chopin et Liszt. » William St. Bennett (1816-1875), auteur de 4 concertos pour piano, de sonates, de caprices, de rondos et d'ouvrages divers, est un agréable compositeur en qui ses compatriotes ont vu le créateur « d'une École anglaise ». Le bavarois Ad. Henselt (1814-1889) est un de ces pianistes qui font songer à Liszt par l'importance atta-

chée à l'étendue de la main; le *legato* était un de ses principes favoris. De retentissants succès obtenus à Pétrograd (1838) le fixèrent dans cette ville. — « STÉPHEN HELLER est le plus intelligent compositeur de piano parmi ceux qui sont en vie; il me semble le connaître comme moi-même. S'il pouvait seulement s'éloigner une fois de Paris où il s'émiette! » (Lettre du 3 nov. 1848, à Laurens.)

A partir de 1840, Schumann, célèbre jusqu'alors comme maître du piano, parut un autre homme. Il montra, dans la **composition vocale**, une fécondité qui rappelle celle de Schubert. La même année, il mit en musique des poésies de Heine (op. 24 et 48), de Geibel (op. 29 et 30), de Chamisso (op. 31 et 42), de Kerner (op. 35), de Reinick (op. 36), de Kückert (op. 37), d'Eichendorf (op. 39), ce qui, avec les duos (op. 34 et 43), et quelques autres pièces, fait, d'après le compte d'un critique, 138 Lieder.

Aux poètes dont les vers l'inspirèrent, il faut ajouter, pour les compositions vocales avec accompagnement de piano, Lenau (op. 90), Byron (op. 95), Gœthe (op. 98), Marie Stuart (op. 135). Ne voulant pas reproduire un catalogue, nous ne donnons pas l'énumération de ces recueils, au nombre de 50 environ, qui contiennent de 2 à 12 pièces. Ils sont écrits pour une voix (op. 45, 49, 53, 64), pour solo et chœur (*Lied patriotique*), voix de femmes (op. 114), soprano et ténor (op. 34, 78), baryton (op. 47, 40, 117), voix mixtes (op. 29), déclamation et piano (les deux Ballades de l'op. 122).

A ces compositions s'applique tout ce qui a été dit des petits chefs-d'œuvre écrits pour le piano. Elles ont une distinction, une légèreté de facture, une puissance pénétrante de sentiment, une élégance originale, un charme d'intimité qui les rendent incomparables.

Le *Lied* allemand, représenté par des milliers de compositions, est devenu presque aussi important, au XIXe siècle, que l'ancienne *Chanson* française; une des preuves de l'autorité qu'il a prise est dans ce simple fait que le mot *Lied* a été adopté tel quel, comme intraduisible, dans la plupart du pays. Notre « chanson », après avoir été une œuvre de technique supérieure — analogue au quatuor à cordes et parfois à la grande cantate — était revenue ensuite à la monodie, mais avait eu presque toujours une expression objective, où la personnalité du musicien a peu de part. Le *Lied* est une œuvre de poésie, d'imagination et

de sentiment, où se complaît l'individualisme. Son lyrisme prend souvent la forme narrative et la forme dramatique; on pourrait même dire qu'à beaucoup d'égards c'est un genre intermédiaire entre la chanson et l'opéra et qu'il a peut-être arrêté, en les attirant à soi, beaucoup de compositeurs allemands en voie d'évolution vers le théâtre. Schumann est le maître du genre. Karl Lœwe (1796-1869), auteur de ballades très estimées qui parurent dès 1824, fut son prédécesseur, mais non son modèle. On ne saurait non plus lui comparer Robert Franz (1815-1892) qui, en 1843, fit paraître le premier cahier de ses 350 Lieder! Le nom de Schubert, — celui dont on pourrait dire comme du berger-chanteur dont parle le poète : *de lait, d'ambre et de miel son génie est formé*, — s'impose cependant pour un rapprochement. L'auteur du *Roi des Aulnes*, rompant avec les tendances des anciens classiques, avait créé ce qu'on pourrait appeler l'accompagnement « concertant », d'importance égale à celle de la mélodie; Schumann n'eut pas de peine à suivre des modèles qu'il admira toujours profondément, car sa musique de piano contient déjà toute la poésie des *Lieder* : il passa de la composition instrumentale à la composition pour chant accompagné, non en juxtaposant deux genres différents, mais en les dégageant l'un et l'autre de la même pensée initiale et en faisant du second une simple extension du premier. Ses Lieder sont supérieurs, pour la plupart, à ceux de Schubert; ils sont exempts d'un vague défaut qu'on pourrait reprocher à beaucoup de ces derniers : une facilité un peu molle; ils partent d'une main plus *artiste*, ils ont une grâce plus rare, et — sauf plusieurs cas où toute comparaison serait vaine — un pouvoir d'émotion plus troublant. Une très simple formule de quelques notes suffit à l'organisation d'un parfait chef-d'œuvre : tel cet accompagnement du *Noyer*, qui semble fait avec un souffle de printemps. Une goutte d'eau peut refléter le ciel; de même un Lied de deux ou trois pages peut contenir toute la poésie dont la musique est capable. Comme Schubert, et sans avoir plus que lui de vocation pour le théâtre, Schumann a écrit des modèles d'expression très dramatique, par la justesse de la déclamation et l'art de condenser tout un ordre de senti-

ments et d'idées. Là, comme dans les *Kinderscenen*, il se montre grand poète en de petits tableaux : et sa légèreté, sa sobriété d'éloquence, son goût délicieux, semblent réunir des qualités latines à la profondeur du génie allemand.

Un certain nombre de compositions vocales sont *a capella* : les 4 recueils de *Romances et ballades* (op. 67, 75, 145, 146); les Lieder pour chœur à 4 voix d'hommes (op. 33, 62), les ritournelles en forme canonique (op. 65), les 4 chants pour double chœur (op. 141), les 6 lieder et les 4 chants pour chœur mixte (op. 55 et 59). Quelques recueils ont un accompagnement instrumental *ad libitum* : les 5 chants de chasse (avec 4 cors); l'op. 93, pour double chœur d'hommes, avec orgue; les 2 recueils de romances pour voix de femmes (avec piano, op. 69 et 91). — Les pièces manuscrites de la collection Ch. Malherbe, aujourd'hui au Conservatoire de Paris, sont, de toutes façons, des esquisses souvent à l'état de brouillon, dont la lecture est difficile.

Les duos sont moins connus que les *Lieder* monodiques. Dans un répertoire où l'on hésite à choisir, je signalerai l'opus 34 (Leipzig, 1840) formé de quatre pièces : *Liebesgarten*, *Liebhabers Ständchen*, *Untern Fenster* et *Familien-Gemälde*, sur les paroles de Reinick, Burns et Grün. — Par un jour d'automne, grand-père et grand'-mère sont assis dans un jardin. Des fiancés passent et échangent avec eux un muet regard de sympathie. Tout auprès, le bruit d'un ruisseau, une feuille jaunie qui tombe d'un arbre.... Cela suffit à Schumann pour composer un tableau d'où se dégage une poésie calme, profonde, et pour donner l'impression de « l'aile invisible du temps » effleurant à la fois ceux qui songent doucement au passé et les jeunes à qui l'avenir sourit. L'accompagnement a ceci de remarquable qu'à la fin des parties vocales il se prolonge en une sorte d'épilogue qui reprend et accentue le sentiment dont cette idylle est comme baignée. Les pièces de l'op. 78 (écrit en 1849) ne sont pas moins belles : *Berceuse pour un enfant malade*, *Je pense à toi* (une des inspirations les plus fines du poète musicien), *Lui et Elle* et le *Tanzlied*. Ce dernier est un bijou rare. Très éloigné de la forme banale qu'ont habituellement les morceaux de ce genre, il est à la fois sentimental, descriptif et dramatique. Dans la partie vocale, Schumann associe l'expression de deux sentiments opposés : l'amour instinctif du mouvement rythmé et des joyeux ébats; l'antipathie du second personnage — par secrète jalousie d'amour — pour ces mêmes jeux qui détruisent l'intimité du bonheur et font que la jeune fille qui danse est à tout le monde. L'accompagnement se joue en de souples arabesques; c'est une merveille de grâce légère : on dirait un bas-relief très animé au-dessous d'une statue de la *Jeunesse* en marbre de Paros.... (J'ai publié ces deux pièces, avec traduction française des paroles, dans mon *Anthologie chorale*, chez Heugel.)

Dans cette seconde période de sa vie, Schumann atteignit aux plus hauts sommets de l'art, le **quatuor à cordes**, le **poème symphonique**, la **symphonie**. En 1841, il écrivit la symphonie en *si* bémol, op. 38, accueillie avec plus de faveur que les suivantes, à Leipzig, sous la direction de Mendelssohn; la symphonie en *ré* mineur, qui parut remaniée, en 1851, avec le numéro IV; et l'op. 25, appelé d'abord *Sinfonietta*, comprenant une ouverture, un scherzo et un finale, sans adagio. La 2e symphonie en *ut* majeur, op. 61, est de 1846; la 3e, en *mi* bémol majeur, op. 97, de 1851. Ses relations d'amitié avec Mendelssohn, sa découverte à Vienne de la Symphonie de Schubert en *ut*, l'éclat des concerts du Gewendhaus, enfin son propre génie, portèrent l'auteur des *Papillons* et des *Amours du poète* à la composition pour grand orchestre.

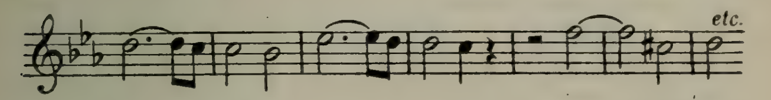
Certains critiques ont prétendu qu'il faisait en cela une entreprise un peu au-dessus de ses forces :

« Il faut toujours s'attendre à trouver des parties faibles dans ses œuvres, quand elles ont de vastes proportions. » (Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.) Wasilewski signale des « défauts, dus, dans une large mesure, à l'ignorance de la théorie ». Fétis reprochait à Schumann d'avoir « dédaigné la forme » (!). M. Lavignac relève dans Schumann de « nombreuses incorrections » (!!). Enfin un professeur du Conservatoire disait à un de ses élèves en montrant les symphonies : « Ceci, c'est du poison ». (Henri Maréchal, *Paris*, 1907, p. 258.)

La première de ces critiques pourrait seule être prise en considération : encore n'a-t-elle pas une portée générale.

Les trois quatuors à cordes de Schumann (op. 41, 1842) sont dédiés à Mendelssohn; ils ont les qualités que celui-ci a montrées (sauf peut-être son op. 80, en *fa* mineur, qui est exceptionnel par le pathétique) : la clarté, la simplicité, la grâce sereine de Mozart, mais non sans attester l'influence des derniers quatuors de Beethoven, soit par certaines formes de style, soit par le caractère de l'expression. Dans l'adagio du quatuor, en *fa* majeur, semble passer l'âme de Beethoven : on a pu le comparer à l'adagio de même ton (*la* bémol) du quatuor op. 127, à l'andante du premier finale de *Fidelio*, au 2e mouvement de la Sonate en *mi* mineur, op. 90. Le sentiment qui domine ces trois ouvrages est celui du bonheur conquis par l'amour et

remplissant une âme de poète. La partie qui autoriserait quelques réserves au point de vue de la construction technique est le premier mouvement, où les thèmes ne sont pas développés avec assez d'ampleur. Dans le quintette, op. 44, qui est de la même année, Schumann montre ses habituelles qualités de pensée et de sentiment, avec une application visible, — au risque de donner vaguement l'impression qu'il sort un peu de son domaine, — à construire une œuvre régulière d'après un plan classique. La première partie, avec son allure franche, ses thèmes d'expression pénétrante (dont l'un se retrouve dans le charmant duo sur



la Danse) et ses développements esquissés, est de forme mendelssohnienne. Il y a comme un souvenir de Beethoven dans l'emploi de formules très simples (l'accord arpégé d'*ut* mineur au début de la *Marche*, la gamne de *mi* bémol majeur servant de thème au Scherzo, le thème de l'Allegro final), où paraissent des réminiscences et de libres imitations du premier mouvement.

La musique de chambre de Schumann fait une grande place au piano. Elle comprend le quatuor avec piano (op. 47), la Fantaisie pour clarinette et piano (op. 63); l'Adagio et Allegro pour cor ou violoncelle et piano (op. 70); les trois trios avec piano (op. 73, 80, 110); les Pièces fantastiques pour piano, violon et violoncelle (op. 88); les 3 Romances pour hautbois et piano (op. 94); les 5 pièces pour violoncelle et piano (op. 102); les 2 Sonates pour piano et violon (op. 105 et 121); les *Märchenerzählungen* (contes de fées) pour piano, violon et alto.... La première pièce de ce dernier recueil mérite particulièrement le nom de chef-d'œuvre. C'est un récit d'allure merveilleuse, mais calme, d'une grande unité d'intérêt et d'une expression pénétrante. Récit de quoi? sur quel sujet? avec quels personnages? Impossible de le dire; et pourtant la musique est d'une clarté parfaite!

Les autres compositions de Schumann pour chœur, soli et orchestre appartiennent au genre de la ballade romantique. — On peut y joindre une *Missa sacra* avec orchestre, op. 147.

La véritable originalité de Schumann ne doit pas être cherchée dans toutes ses Ballades pour chœur, soli et orchestre.

Le Fils du roi, op. 116, *l'Anathème du chanteur,* op. 139, *le Page et la fille du roi,* et le chœur pour voix d'hommes, *le Bonheur de l'* « *Edenhall* », op. 143, sont inspirés par des poésies d'Uhland et de Geibel, qui sans doute devaient attirer l'esprit romantique d'un compositeur allemand; mais au lieu de traiter ces poèmes selon la méthode pratiquée par Schubert dans le *Roi des Aulnes* et par Lœwe, Schumann les divise en morceaux distincts, comme de petits opéras, si bien qu'il supprime le mouvement du récit, son allure fantastique, son caractère merveilleux toujours présent à l'esprit du lecteur, en un mot son unité. Ainsi *l'Anathème du chanteur,* musicalement assez faible, ressemble, comme composition, à une cantate banale plus qu'à une ballade. On y trouve une jolie « chanson provençale », n° 4 (où le poète reconnaît que l'art des *Minnesänger* vient de la Provence).

Dans une lettre à H. Verhusst (19 juin 1843), Schumann montre une prédilection marquée pour *le Paradis et la Péri,* qu'il considère comme « son travail le plus grand, et, il l'espère, le meilleur ». Dès la première ligne de l'introduction, et jusqu'au chœur final, on trouve dans cette œuvre le poète rêveur, élégant et délicat, dont le langage est comme la fine émanation d'une sensibilité attendrie et d'une pensée de rêve; lui seul était capable de manier un rythme comme celui dont il s'est servi dans le chœur des Houris (n° 18) sans tomber dans la banalité. Le défaut est peut-être dans l'absence de contrastes suffisamment accusés. De façon presque continue règne la mélodie; c'est de la musique comme en chanteraient les anges de Botticelli, s'ils étaient doués de voix; il en résulte une certaine monotonie.

La Péri est un ange déchu qui, sur la terre, a la nostalgie du ciel. L'accès au séjour bienheureux lui sera rendu, si, en cherchant parmi les hommes, elle trouve l'offrande qui, pour le ciel, est la plus précieuse et la plus agréable. La Péri offre d'abord quelques gouttes du sang versé par un héros qui a combattu pour la liberté; puis les derniers soupirs d'une vierge qui, par pur amour, a voulu partager la mort de son fiancé. La dernière offrande est seule décisive : ce sont les larmes d'un pécheur repentant. Cette sorte d'oratorio profane est divisé en trois parties dont les scènes sont reliées, selon

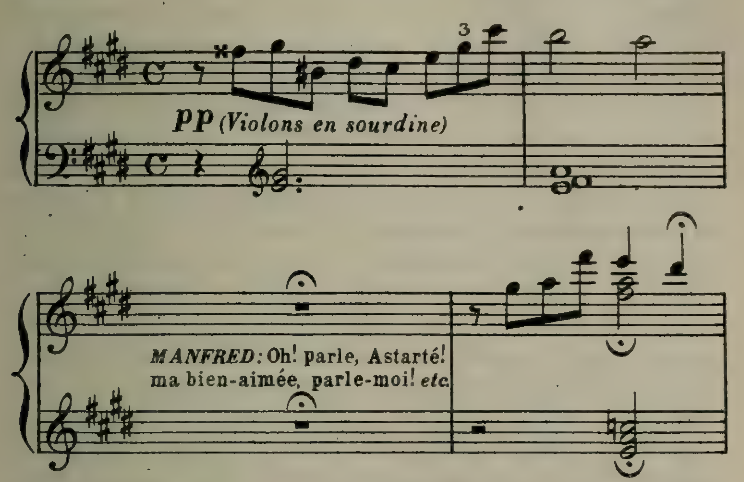
l'usage, par des récits. La plus pathétique, et la plus riche, musicalement, est la première scène (la guerre).

Faust et *Manfred* sont, avec *le Paradis et la Péri*, au premier rang dans cette dernière catégorie de compositions. *Faust* est divisé en trois parties. La première débute par la scène du jardin; on voit ensuite Marguerite priant « devant l'image de la mère des sept douleurs », puis à l'église, torturée par le mauvais Esprit qui lui reproche la mort de sa mère. La deuxième partie a trois scènes : Ariel et les Elfes berçant le sommeil de Faust dans la campagne, le réveil de Faust saluant le lever du jour; l'apparition, à minuit, des quatre sorcières, — le Souci, la Misère, la Dette, le Besoin ; — la mort de Faust. La dernière partie est consacrée à la réhabilitation de Faust et de Marguerite et à leur entrée dans le ciel, après les chants mystiques du *Pater extaticus,* du *Pater profundus,* du *Pater seraphicus*, etc.... Schumann s'adapte à ces diverses situations, comme un musicien consciencieux suit un livret d'opéra; mais l'impression générale laissée par cette œuvre est que les paroles du poème sont une limite et presque une contrainte pour son génie, beaucoup plus qu'une occasion d'exprimer sa personnalité dans un romantisme à toutes voiles. Le *Faust* ne saurait accompagner une représentation du drame de Gœthe; c'est pourtant un travail d'illustration analogue à celui qu'ont fait certains compositeurs pour quelques pièces de théâtre. La pensée y est un peu lente, et le style un peu froid; l'unité de l'inspiration n'apparait pas. Telles pièces brèves des *Kreisleriana* ou des *Fantasiestücke* traduisent mieux que cette grosse partition la psychologie profonde et *l'agitato* douloureux d'un pareil sujet. La page la meilleure est peut-être la scène du jardin, le duo entre Faust attendri et Marguerite interrogeant ingénument la fleur qu'elle effeuille. Schumann y montre la même élégance et la même « intimité » que dans ses Lieder. Berlioz est moins retenu, plus agressif et plus en dehors, supérieur en somme. Son *Faust* est une fresque flamboyante. (Celui de Liszt pourrait être comparé à une grande toile décorative; celui de Schumann à une série de tableaux très distingués; celui de

Wagner, à un dessin de maître. Celui de Spohr ne compte plus.)

Différent à tous égards, malgré la parenté des sujets, est *Manfred* (op. 115), caractérisé d'abord par une sympathie plus étroite entre la pensée réelle de Schumann et celle de Byron. Nous savons par divers témoignages que le compositeur s'était reconnu dans le personnage dont il avait à donner une expression musicale, et qu'il s'identifiait involontairement à lui. « Jamais, écrit-il, je ne me suis consacré à une œuvre avec autant d'amour et de puissance. » — « Toute ma vie, dit-il à sa mère, a été une lutte entre la poésie et la prose. » (Lettre du 30 juillet 1830.) — A Dusseldorf, d'après le récit de son élève Albert Dietrich, lorsqu'il lut à des amis le poème du poète anglais, il fut arrêté dans sa lecture par une émotion irrésistible. Ecrit pour accompagner une représentation au théâtre, *Manfred* est une œuvre de grand style avec des images musicales, parfois très brèves, formant mélodrame pendant la déclamation de l'acteur. Largement développée, l'ouverture a une poésie pathétique où la richesse des idées s'allie à une grande unité d'expression : les dessins mélodiques, la variété des rythmes, le flot mouvant des modulations lui donnent une vie intense et dramatique. Schumann semble régner dans son domaine propre en traduisant les combats intérieurs de l'âme, ses incertitudes, ses révoltes de fierté, ses aspirations éperdues; mais, sans jamais incliner vers un réalisme incohérent ou bizarre, sa composition garde le mouvement d'un art à la fois instinctif et inspiré; elle est d'un accent profond et, pour la conduite du discours, d'une beauté achevée. Dans la suite de la partition (15 numéros) cette poésie musicale devient fragmentaire; elle se concentre, pour les illustrer par de fines images, sur quelques épisodes de l'action ou des idées de choix. Dans le numéro 2 (un génie se manifestant sous les traits d'une belle femme), on retrouve la main qui a écrit les « Scènes d'enfants »; le numéro 6, — apparition de la Fée des Alpes, — rappelle, par sa fluidité aérienne, cette musique des Elfes où Mendelssohn a excellé.... Les plus belles pages sont consacrées à l'évocation poignante d'Astarté. Au poète-musicien, quelques

mesures suffisent pour exprimer la tendresse suppliante de Manfred :



Les paroles « *Je t'ai appelée dans la nuit silencieuse*, etc... » sont accompagnées d'une musique simple, recueillie, dont l'éloquence est déchirante. Comme chef-d'œuvre de poésie pénétrante, de vérité et d'art, le *Manfred* de Schumann peut être comparé à l'*Arlésienne* de Bizet. Dans le style, on trouve un assez grand nombre de ces dissonances qui scandalisaient l'oreille de Spohr; elles sont d'une *justesse* d'expression et d'une grâce singulières. Qu'importe le reste! comme dit Berlioz, dans son traité d'instrumentation, « cent vieillards, eussent-ils cent vingt ans chacun, ne sauraient nous faire trouver laid ce qui est beau ».

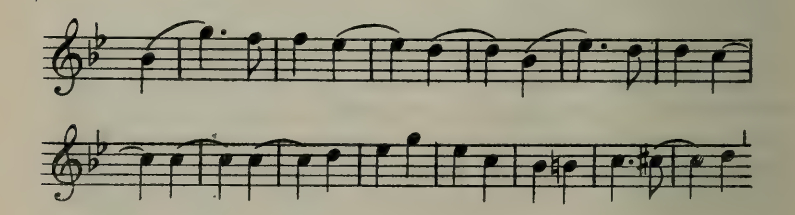
. Les compositions moins importantes dans ce groupe, sont : le *Lied de l'Avent*, op. 71; *le Chant des adieux*, op. 84 avec instrument à vent ou piano; le *Requiem de Mignon*, op. 98; le *Lied du nouvel an*, op. 114.

Il est certain que Schumann ne s'est pas montré toujours complètement maître de cet art du développement qui constitue un des plus grands intérêts de la symphonie; et le point faible de toute sa musique d'orchestre, c'est peut-être qu'au lieu de penser, si l'on peut dire, *instrumentalement*, en s'inspirant comme Weber et comme Ber-

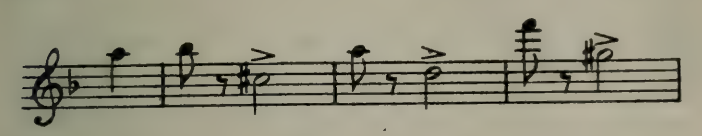
lioz, du langage qui est propre à la clarinette, à l'alto, au cor anglais, aux cuivres, etc..., il a l'air de transcrire pour l'orchestre une œuvre d'abord conçue pour le piano. S'il ne pouvait égaler Beethoven, il mérite cependant, malgré ses « lacunes », une place d'honneur tout à côté de lui.

On ne sent pas dans ses symphonies, comme il arrive dans certaines œuvres médiocres, la lutte de la pensée contre les cadres qu'elle doit remplir ; on a l'impression d'un génie qui conserve toute sa spontanéité dans le genre sublime. Schumann emprunte à Beethoven le procédé qui consiste à exposer une idée principale en *Andante maestoso*, puis à la lancer en *Allegro vivace* ; et quand cette dernière allure est prise, comme tout est net et fier, énergique, bien d'aplomb et *allant* ! Une puissance d'enthousiasme et d'allégresse noble nous soulève avec lui et nous emporte sur les ailes du rythme dans les plus hautes régions. Au début du finale de la symphonie en *ré*, il semble que les portes du ciel s'ouvrent toutes grandes pour une réception solennelle des héros de l'humanité. Dans ces symphonies s'expriment les formes les plus variées de la pensée : la fougue impérative et hautaine, le recueillement religieux, les aspirations mystiques de l'âme, la tendresse, et, pour tout résumer d'un mot, la poésie.

Dans ces phrases d'une ligne si gracieuse, il y a comme des vagues de sentiment qui se soulèvent. Nous retrouvons partout le Schumann poète ; particulièrement dans le *Larghetto* et la Coda du scherzo de la symphonie en *si bémol* ; dans le 2e trio du scherzo et dans l'Adagio de la symphonie en *ut* ; dans le 3e mouvement de la symphonie en *mi* bémol ; dans le trio du Scherzo et dans les broderies ajoutées à la romance mélancolique de la symphonie en *ré*. Nous retrouvons même, çà et là, le Schumann miniaturiste,



et encore de l'humour, de la coquetterie, du badinage à la Mozart :



La symphonie en *mi* bémol, malgré de très belles parties, est un peu inférieure aux autres, en raison d'une certaine monotonie dans la solennité et d'une inspiration moins nette.

Le 3 novembre 1848, Schumann écrivait à Laurens, secrétaire de la Faculté de Médecine, à Montpellier : « A l'avenir, je compte consacrer mes forces à la musique d'opéra ». Après avoir songé à divers sujets (*Hamlet*, *Doge et Dogaresse*, *Mokanna le Corsaire*, *Sakuntala*, etc...), il venait d'achever sa *Genoveva*, dont il avait écrit le livret d'après Tieck et Hebbel et dont il dirigea lui-même l'exécution à Leipzig, le 25 juin 1850. Il était très content de son œuvre, en dépit des critiques ; elle n'eut que trois représentations, et ne put prendre sa revanche à Weimar, malgré les efforts de Liszt. Pas plus que Schubert, Schumann n'avait ce qu'il faut pour le théâtre. Ses ouvertures pour *Hermann et Dorothée*, *la Fiancée de Messine*, *Jules César* (1851) montrent cependant que l'opéra le tentait.

En lui, le caractère de l'homme, sinon le génie du musicien, fut fonction d'un état physiologique dont on ne peut qu'indiquer quelques effets. Dès l'automne de 1833, Schumann était sujet à des irritations nerveuses, à des hallucinations de l'ouïe, à des phobies qui devinrent alarmantes. D'après un témoignage de Wasilewski, il fut quelque temps hanté de l'idée que les tables tournantes « savaient et disaient tout ». Dans la lettre à Clara du 11 février 1858, dont j'ai déjà donné un extrait et qui ressemble à une confession générale, il écrit :

« Dans la nuit du 17 au 18 octobre 1833, il me vint la plus épouvantable pensée que puisse concevoir une créature humaine, le plus épouvantable châtiment que puisse infliger le ciel : la crainte de *perdre la raison !* Cette horrible pensée s'empara de moi avec une telle violence, que je repoussai toute consolation, toute prière. Cette

angoisse me suivait en tout lieu! Je ne respirais plus, à l'idée que s'il en était ainsi, tu ne pourrais plus penser à moi. Clara, celui qui a souffert un tel écrasement ne connaît plus aucune peine, aucune maladie, aucun désespoir! Poussé par cette poignante émotion, je courus chez un médecin auquel je confiai tout : que souvent je sentais tout bon sens m'abandonner; que je ne savais jusqu'où pourrait m'entraîner cette souffrance; que, dans cet état de déprimante irresponsabilité, je pourrais peut-être en finir avec la vie.... Cher ange du ciel, ne t'effraie pas, mais écoute! Le médecin me rassura affectueusement et finit par me dire, avec un sourire : « La médecine n'a rien à faire ici; choisissez-vous une femme : c'est elle qui vous guérira. ... Alors parut Ernestine.... »

Il y a là sans doute un argument, à l'aide duquel l'ancien fiancé d'Ernestine voulait expliquer pourquoi son amour pour Clara fut coupé par un autre engagement éphémère; mais Schumann, hélas! est véridique. Ici encore, c'est une âme qui se montre à nu. Dans une lettre du 3 décembre 1849, il écrit à F. Hiller qu'il répugne à se rendre à Dusseldorf parce qu'il y a dans cette ville une maison de fous, et qu'il doit « éviter toutes les impressions mélancoliques ». La fin de sa vie fait songer à celle de Beethoven. Le 27 février 1854, il partit brusquement de chez lui et alla se jeter dans le Rhin. Des bateliers le sauvèrent; il fallut l'interner dans la maison de santé, près de Bonn : là mourut, le 25 juillet 1856, le poète-musicien dont l'œuvre fait honneur à l'histoire de l'esprit humain. Beethoven frappé de surdité, Schumann fou à trente-huit ans : pourquoi cette hostilité de la nature contre ses plus beaux ouvrages? Quels insondables mystères pour la pensée!...

Bibliographie.

Sur Mendelssohn : les *Œuvres*, éditées par JULIUS RIETZ, compositeur et chef d'orchestre, qui fut l'ami de l'auteur (Breitkopf et H., 1874-1877).

Sur Clara Schumann : W. KLEEFELD : *Clara Schumann* (Bielefeld, 1910, in-16, IV-135 p.). — BERTHOLD LITZMANN : *Clara Schumann* (Leipzig, 1902-8, 3 vol. in-8°).

Sur Robert Schumann : CLARA SCHUMANN : *Gesammelte Schr. über Musik und Musiker*, de Robert Schumann (4ᵉ éd. par G. Jansen, 1891, 2 vol.) et les *Jugendbriefe* du même (1885). — JANSEN (1904), GENSEL (1892), STORCK (1896) ont publié les autres correspondances de R. S. — WASILEWSKI (1858), H. ERLER (1887), H. RIEMANN (*id.*), LOUIS SCHNEIDER et MARÉCHAL (1905) ont écrit la biographie du compositeur. — A citer parmi les ouvrages

critiques, ou étudiant la biographie et les œuvres : S. Bagge : *R. Sch. et les Scènes de Faust* (1879); Waldersee, *Le Manfred de Schumann* (1880); F.-G. Jansen, *Les Davidsbündler* (1883). — Mme Marguerite d'Albert : *Robert Schumann, son œuvre pour piano* (Paris, 1904, 202 p. in-16). — Jean Chantavoine : *Musiciens et poètes* (Paris, 1912). — A. Cozanet (Jean d'Udine) : *Petites lettres pour la jeunesse sur le Jugend-Album de Schumann* (Paris, s. d., 91 p. in-16). — Fernand Gregh : *Étude sur Victor Hugo, suivie de pages sur Verlaine, l'humanisme, Schumann* (Paris, 1905, in-12). — Jean Hubert : *Autour d'une sonate; étude sur Robert Schumann* (Paris, 1898, 77 p. in-8°). — Camille Mauclair : *Schumann* (Paris, 1906, 124 p. in-8°, Collection des musiciens célèbres). — Raymond Duval : *L'Amour du poète de Schumann-Heine* (*Rivista musicale italiana*, t. VIII, Turin, Bocca, 1901).

CHAPITRE XIV

RICHARD WAGNER

Point de vue qui sera adopté pour parler de son théâtre. — Résumé de sa vie. — Le caractère de l'homme, d'après sa correspondance avec Liszt. — Détresse de Wagner; ses sentiments et ses idées; impatience d'un révolutionnaire mal compris; son mépris pour l'art allemand. — Les premiers opéras de Wagner. — Composition de la Tétralogie. — *Opéra et drame*; critique de l'ancien opéra: théorie nouvelle. — Comment Wagner a suivi son système. — Les beautés lyriques et descriptives de son œuvre. — *Les Maîtres Chanteurs. — Tristan et Yseult. — Parsifal.*

Richard Wagner est le plus grand musicien que l'Allemagne ait produit depuis Beethoven, et, après Berlioz, (exception faite de quelques-uns de nos contemporains), le musicien le plus révolutionnaire du XIXe siècle. Son antipathie pour les Italiens et les Français n'eut d'égale que son aversion pour l'art allemand qu'il considérait comme « tombé dans une profonde dégradation ». Il avait un parfait mépris pour la *Kultur*; rien ne lui paraissait plus odieux que l'Allemand homme de lettres et bel esprit. Tout en lui fut énorme : l'esprit critique et l'esprit créateur, le lyrisme et le goût de la spéculation dans toutes les sciences morales, l'exaltation du sentiment « nationaliste » et le désir de dominer le monde, la patience dans un très méthodique travail, l'intransigeance devant tous les obstacles, l'exploitation tyrannique de l'amitié, l'orgueil, — et le génie. Son influence, dans la seconde partie du XIXe siècle, a été très grande et s'est étendue jusqu'à la musique purement instrumentale. Sur plusieurs points, elle fut excellente; sur d'autres, regrettable. Par un renversement très fâcheux des tendances artistiques propres à deux peuples différents, elle a fait naître chez certains imitateurs français

de l'art wagnérien, et durant une période qui paraît close aujourd'hui, la maladresse que les Allemands ont si souvent montrée (surtout dans les arts plastiques) lorsqu'ils imitaient les chefs-d'œuvre du génie latin. Dans les pages qui vont suivre, après avoir étudié le caractère de l'homme, nous nous attacherons à dire aussi exactement que possible, à l'aide des textes, ce que l'artiste a voulu faire, et quelle a été sa conception du drame lyrique. Nous adopterons, pour l'apprécier, le critérium que lui-même imposait à Liszt, son meilleur ami. Tout critique, fût-il le plus aimable flatteur, qui, après avoir entendu un opéra, se bornait à faire l'éloge de la musique, l'exaspérait. Nous nous placerons donc, dans nos conclusions, au point de vue qui était le sien.

Voici d'abord les dates importantes de sa vie :

R. Wagner naquit à Leipzig, le 22 mai 1813. Six mois après sa naissance, son père, actuaire de la police, mourut, et peu de temps après, sa mère se remaria avec un ami de la famille, l'acteur poète et peintre Geyer, qui habitait Dresde et y mourut en 1821. Richard grandit dans cette ville; ses premières inclinations se manifestèrent plus pour la poésie que pour la musique. C'est seulement lorsque sa mère fut retournée à Leipzig (où sa sœur Rosalie était engagée comme actrice) que la musique commença à le préoccuper. Étant étudiant à l'Université, il apprit le piano avec l'organiste Gottlieb Muller et le contrepoint avec un praticien saxon très renommé, Chr. Ch. Weinlig. En 1834, il fut directeur de la musique au théâtre de Magdebourg. Il s'y maria avec l'actrice Minna Planer, qu'il accompagna à Kœnigsberg, lorsqu'elle y fut engagée pour un théâtre qui fit faillite deux mois après. En 1837, il est maître de chapelle au nouveau théâtre de Riga, où il dirige aussi des concerts. En 1839, il vient à Paris, où, pour gagner sa vie, il écrit des romances et fait des « arrangements » d'ordre très inférieur, sous divers pseudonymes (1839-1842). Sa dernière besogne, pendant cette période, fut la réduction pour piano de la *Reine de Chypre* d'Halévy. En 1843, son *Fliegende Holländer* est joué à Dresde avec grand succès, et il revint en Saxe pour succéder à J. Rastrelli comme maître de chapelle de la Cour.

En 1849, R. Wagner prit part à l'émeute de mai, qui eut le dessous. Il fut obligé de s'exiler; après s'être réfugié à Weimar, il se rendit à Paris, et de là à Zurich où il dut se fixer pour plusieurs années. Durant cet exil, Wagner se rendit à Londres, en 1855, et dirigea, pendant une saison, les concerts de la Philharmonie; en 1860, il revint à Paris pour son *Tannhäuser*, puis se rendit à Bruxelles. En 1864, il eut la joie de recevoir un message du nouveau roi de Bavière, Louis II, qui l'invitait à se rendre à Munich et lui offrait

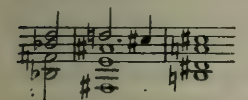
une villa au bord du lac de Starnberg. Il fit appeler à Munich (1865) comme pianiste de la Cour et maître de chapelle, son ami Hans de Bulow, qui avait épousé la fille de Liszt, Cosima. En 1869, Cosima se sépara de Bülow pour épouser Wagner.

En 1871 commença l'entreprise de Bayreuth avec ses rêves, puis ses désillusions après la grande solennité de 1876; elle fut soutenue par la fondation d'une « *Société générale R. Wagner* » (été de 1883). R. Wagner mourut le 13 février 1883 à Venise. Ses restes furent transportés à Bayreuth et inhumés dans la villa de Wahnfried. Sa vie, en somme, avait été très malheureuse. Les Allemands, en jugeant Berlioz, disent volontiers que l'auteur du *Requiem* et de la *Symphonie fantastique* avait fait des rêves trop gigantesques pour connaître les succès durables et jouir de la vie. La remarque n'est-elle pas applicable à celui qui voulut transformer l'art lyrique tout entier? Wagner laissa une fortune modeste, très inférieure à celle de Scribe. Il faut noter qu'après sa mort, la « Liste civile » réclama à ses héritiers la somme de 200 000 marks considérée comme prêtée par son « bienfaiteur » le roi Louis II.

Pour l'étude du caractère de Wagner, plusieurs groupes de documents pourraient être utilisés : il y a les écrits purement littéraires, les opuscules de polémique, les lettres d'affaires, les lettres d'amour, les lettres de l'amitié. Ce sont ces dernières que nous choisissons comme source des renseignements les plus sûrs. Nous ne dirons rien des lettres à Mathilde Wesendonck. Quand on est tenté de regarder dans les correspondances intimes pour faire la psychologie des artistes, il convient de se rappeler le mot d'un homme très compétent en pareille matière (Catulle Mendès) : « un amant qui ne fait pas de mensonges n'est pas un véritable amant ».

C'est un admirable document d'humanité que l'amitié de Liszt et de R. Wagner. On peut suivre les progrès de cette liaison héroïque dans une correspondance assez complète (traduction française par Schmitt, Leipzig, 1900), où la grandeur d'âme, le génie et la tendresse se montrent de façon inoubliable, avec quelques traits de brutalité tudesque du côté de Wagner. En 1841, Wagner écrit à Liszt : « Monsieur, ce qui m'enhardit à vous importuner de ces lignes, c'est l'accueil si aimable que j'ai reçu de vous vers la fin de l'automne 1840, lors de votre dernière apparition à Paris. » Tel est le point de départ; mais bientôt une tendre amitié, née, comme chez les héros cornéliens,

de l'admiration, ne tarda pas à unir ces deux magnifiques intelligences d'artistes. A la fin d'une lettre du 27 décembre 1852, Liszt, ne trouvant plus de paroles pour exprimer son affection, a recours au langage des sons : « Un seul accord, dit-il, nous rapproche plus que toutes les phrases du monde :



Continue de m'aimer comme je t'aime, de tout cœur! » Wagner lui écrit en 1853 (30 mai) : « J'ai la tête vide; je soupire après un long, bien long sommeil, dont je ne voudrais me réveiller que pour te serrer dans mes bras »; et, le 15 juillet de la même année, après le départ de Liszt qui avait fait une visite à « son héros musical », en Suisse : « Après nous être vu arrachés l'un à l'autre, je suis rentré silencieux à la maison; partout régnait le silence!... La nuit avait succédé à la lumière. Oh! reviens bientôt! Reste bien longtemps avec nous! Si tu savais quelles traces divines tu as laissées ici! Tout est devenu plus noble et plus doux; les grandes aspirations se réveillent dans les cœurs fermés; et la mélancolie recouvre tout de son voile! » Wagner avait alors quarante ans, et Liszt quarante-deux, l'un en pleine lutte pour la vie, l'autre en plein triomphe de musicien et d'homme. Il faut lire cela en laissant chanter dans son souvenir quelque belle page de musique; on se sent alors élevé au-dessus de soi-même. Dans cette correspondance, la question *affaires* tient sans doute une grande place; et c'est dommage. Dans sa détresse d'exilé et d'artiste encore méconnu ou inconnu, Wagner est réduit à des demandes d'argent assez fréquentes, très franches, ayant même parfois une nuance d'impatience impérative. Il lui arrive d'écrire à son ami ce mot étrange : « *Dis-moi que tu es heureux de te sacrifier pour moi!* » Chez Schumann lui-même, nous avons déjà signalé des traits qui répugnent à notre goût et donnent du malaise au lecteur français. Constamment, Wagner tend la main. Il faut d'ailleurs comprendre la situation du musicien qui en t bouillonner en soi un génie irrésistible, qui a foi en

sa mission, et voit nécessairement toutes choses autrement que l'homme vulgaire. — « Je t'en prie, au nom de ce que tu as de plus cher, tâche de réunir autant d'argent que possible et envoie-le, non pas à moi, mais à ma femme, afin qu'elle puisse partir et me retrouver avec la certitude d'avoir à passer un peu de temps avec moi sans le souci du lendemain.... Envoie-moi autant d'argent que tu pourras en trouver. » (Zurich, juillet 1849.) — « Ah! mes enfants! si vous me donniez de quoi vivre comme à un ouvrier médiocre, vous auriez vraiment du plaisir à me voir travailler!... Assure-moi le repos complet, et tu seras content de moi. » (Zurich, 7 août 1849.) — «... Il faut donc que je m'adresse à ce petit nombre de fidèles et que je leur demande s'ils m'aiment assez, moi et mon activité d'artiste dans ce qu'elle a de meilleur, pour me mettre à même, autant qu'il est en eux, d'être *moi* et de déployer librement mon activité.... La question est celle-ci : où et comment me procurerai-je de quoi vivre?... Oh! qu'il est difficile de caser dans le monde un homme tel que moi! Si nos efforts n'aboutissent à rien, peut-être consentiras-tu à donner un concert *pour un artiste malheureux*. Réfléchis, cher Liszt, et avant tout songe à m'envoyer le plus tôt possible un peu... un peu d'argent. *J'ai besoin de bois et d'un pardessus chaud.* » (Zurich, 14 oct. 1849.) Ces appels désespérés sont d'un homme dont l'âme est à jour; quand cet homme est celui qui écrira *Siegfried*, *Parsifal*, *Tristan*, il faut être indulgent. Liszt, selon son habitude, fut chevaleresque, d'un dévouement à toute épreuve; il se prodigua de mille façons pour aider son ami. Il pouvait s'appliquer ce mot de Wagner : « Comme nous sommes bizarres! *Ce n'est qu'en dépensant tout notre être que nous sommes heureux!* » (Zurich, 16 août 1850.) Il aida son ami de bien des façons : il l'aida comme directeur de théâtre et chef d'orchestre, comme Pylade plus fortuné, toujours prêt à ouvrir sa bourse avec son cœur, comme homme de cour usant de son crédit politique pour préparer le retour de l'exilé, comme écrivain exaltant un génie qu'il admirait profondément, et parfois comme moraliste. Wagner ne croyait qu'à l'Humanité. Liszt lui écrit (27 déc. 1852) : « Où en es-tu de tes *Nibelungen*?... Pour l'amour de Dieu, ne te

laisse pas détourner de ton entreprise, et continue à *forger tes ailes*! Tout est éphémère ; la parole de Dieu est seule éternelle : or *la parole de Dieu se révèle dans les créations du génie!* »

Wagner connut la pire détresse, celle qui est dénuée de toute grandeur : « Je suis bien bas, écrit-il à Liszt et à son amie, ma situation est passablement désespérée : je dépends de la bonne volonté de certaines personnes; j'ai renoncé à toute idée de plaisir. Quoi qu'il en soit, disons-le pour vous consoler, je vis pourtant et compte ne pas me laisser abattre si facilement par n'importe qui (Dresde, 14 janvier 1849). — Je suis à peu près réduit à moi-même, un abandonné, un solitaire » (20 février).

Il dit encore : « L'art, tel qu'il existe ici, est tombé si bas, il est tellement *pourri*, tellement décrépit, qu'il suffira, pour l'achever, d'un hardi moissonneur qui sache lui donner le coup de grâce. » (Paris, 5 juin 1849.) Et n'oublions pas que dans la lettre à Zigesar (Zurich, 9 sept. 1850), il parle « de la profonde dégradation où l'art public est tombé en Allemagne. »

— « Je n'ai qu'un but, il n'est qu'une chose que je puisse et veuille faire toujours avec plaisir, avec entrain : c'est *travailler*, ce qui revient à dire pour moi : écrire des opéras. Je suis incapable de faire autre chose. Jouer un rôle, remplir des fonctions, je ne le pourrai jamais, et je tromperais ceux à qui je promettrais de me livrer à un autre genre d'activité. » (Rueil, 18 juin 1849.)

Il écrit à Liszt : « S'il m'a fallu du temps pour me faire à l'idée d'écrire un opéra pour Paris, cela tenait avant tout à *une antipathie d'artiste pour la langue française*. Cela ne te paraîtra pas très compréhensible; mais il faut dire que tu appartiens à l'Europe, que tu es un cosmopolite, tandis que moi, *je suis exclusivement un enfant de la Germanie*. » (Zurich, 5 déc. 1849.)

Cette correspondance met en pleine lumière la fierté du compositeur, moins spirituel et moins coloré que Berlioz dans le sarcasme, mais tout aussi intransigeant.

Liszt a fait des prodiges d'abnégation, des efforts inouïs, pour monter *Lohengrin*. Wagner le sait; il rend hommage au dévouement de son ami; mais il n'est pas content, malgré le succès réel; et même, pour qui lit entre les lignes, il est furieux. Il fait d'abord cette critique, laquelle touche un point essentiel dans sa conception du drame musical : la représentation a duré trop longtemps, parce que les chanteurs, suivant une habitude déplorable, n'ont pas dit les récitatifs *en observant la mesure* : « Les chanteurs se sont habitués à ne voir dans le récitatif

qu'une suite traditionnelle de sons qu'ils peuvent tirailler à leur gré et étendre selon leur bon plaisir. Quand le récitatif commence dans l'opéra, cela revient à dire pour eux : Dieu soit loué, nous voilà débarrassés de ce maudit mouvement qui nous impose encore par-ci par-là une diction raisonnable! à présent, nous pouvons nager en pleine eau, nous arrêter sur la première note venue jusqu'à ce que le souffleur nous ait glissé la phrase suivante; nous n'avons plus à marcher sous la férule du chef d'orchestre; au contraire, nous pouvons nous venger de ses prétentions par ce fait que c'est nous qui lui commandons d'abaisser son bâton, etc.... Nulle part, dans ma partition de *Lohengrin*, je n'ai mis le mot « récitatif » au-dessus de la partie chantée; *les chanteurs doivent absolument ignorer qu'elle renferme des récitatifs.* » (*Lettre de Zurich, 8 sept. 1850.* — Cf. *lettre du 11 sept. 1850.*) En second lieu, Wagner est très mécontent des éloges que lui décerne, dans un article de journal, un Dingelstadt, parce que ce publiciste, avec des sentiments d'ailleurs excellents, a méconnu un autre principe essentiel de l'esthétique wagnérienne : « ... Il parle d'innombrables intentions qui se croisent et qu'il m'attribue, mais je ne vois nulle part qu'il découvre l'intention unique qui m'a guidé, c'est-à-dire l'intention pure et simple : *le drame.* Il parle de l'impression que les flûtes, les violons, les timbales et les trompettes ont faites sur lui, mais non des acteurs du drame, à la place desquels ce sont précisément, comme il dit, ces instruments qui ont parlé. Je vois par là que la partie purement musicale l'a emporté de beaucoup sur le reste.... Mais *si nous considérons loyalement et sans égoïsme la nature de la musique, il nous faut avouer qu'elle n'est, sur une grande échelle, qu'un moyen d'arriver au but : or dans un opéra sensé, ce but est le drame, et celui-ci est, à coup sûr, entre les mains des acteurs sur la scène.... Dingelstadt semble n'avoir pas bien vu mon opéra, à force d'être tout à la musique.* » (*Ibid.*) Enfin, il ne faut pas se permettre de coupures, sous prétexte de satisfaire aux exigences de l'usage; sinon, au lieu de faire l'éducation du public, on fera retomber le voile à peine soulevé qui lui cachait l'art véritable. En tout cela, une énergie intransi-

geante est nécessaire : « Ce n'est pas *vaincre* que *capituler* avec l'ennemi; c'est l'ennemi qui doit capituler : et cet ennemi, c'est la paresse et l'apathie de nos acteurs, qui ont besoin d'être stimulés pour sentir et pour penser. Si je ne remporte pas cette victoire, s'il faut que je capitule cette fois encore, quand j'ai à mes côtés un allié aussi puissant que toi, je ne m'aventurerai plus dans aucune bataille. Si mon *Lohengrin* ne peut se maintenir qu'à la condition de rompre le savant enchaînement de ses parties, en un mot s'il faut faire des coupures à cause de la paresse des acteurs, je renonce tout à fait à la partie, j'abandonne mon opéra. Weimar n'aura plus alors pour moi que l'intérêt d'un théâtre quelconque, et *j'aurai écrit mon dernier opéra.* » (*Ibid.*; — Wagner dit la même chose à propos de son *Tannhäuser*, lettre de Zurich, 30 janvier 1852.) Cette fierté d'artiste (qui faisait oublier à Wagner jusqu'à ses intérêts matériels) était celle de Berlioz; selon lui, un bon chef d'orchestre doit être impitoyable pour la chanteuse qui refuse de marcher à la baguette : *I, lictor, deliga ad palum!* — Mais cette chanteuse a un grand talent... — *I, lictor!...*

Comme nous touchons ici à ce qu'il y a d'essentiel dans les idées de Wagner sur le drame musical, nous citerons encore quelques lignes d'une très éloquente lettre à Zigesar, régisseur du théâtre de Weimar, à propos de cette même représentation de *Lohengrin* : « L'originalité d'une œuvre dramatique consiste en ce qu'elle se présente comme un tout dont les parties s'enchaînent, et *non comme un assemblage hétérogène d'éléments divers.* L'auteur de cet ouvrage n'aspire pas à briller par l'effet de morceaux de musique isolés; il a voulu, dans cet opéra, n'employer en somme la musique que comme l'organe le plus puissant et le plus complet pour exprimer ce qu'il voulait exprimer, *c'est-à-dire le drame.* » L'auteur de cette profession de foi se déjugea, en donnant à Zurich, les 18, 20 et 22 mai 1853, des séances où on exécuta la Marche de la paix, de *Rienzi*, la ballade et le chant des matelots du *Vaisseau fantôme*, l'entrée des hôtes à la Wartbourg, l'introduction du 3ᵉ acte, et l'ouverture de *Tannhäuser*, le prélude instrumental, toute la scène du chœur d'hommes du second acte, la marche et la musique nuptiale de

Lohengrin : « choix caractéristique de morceaux de mes opéras », dit-il lui-même, en ajoutant : *morceaux non dramatiques, purement lyriques* (*lettre du 3 mars 1853*). Ce fut une exception ; pour elle, il y a des circonstances atténuantes. Wagner conduit sa pensée jusqu'à une conséquence extrême par cette curieuse déclaration : « *C'est donc une grande erreur* de croire qu'il faut qu'au théâtre un public soit musicien pour recevoir l'impression nette d'un drame musical : nous avons été amenés à cette manière de voir entièrement fausse, par le fait que, dans l'opéra, on a employé la musique comme étant le but, le drame au contraire comme étant seulement le moyen de faire valoir la musique. Tout à l'opposé, *la musique doit seulement contribuer le plus largement possible à rendre à chaque instant le drame clair et lumineux, si bien qu'à l'audition d'un bon opéra* (*j'entends par là un opéra raisonnable*), *on ne doit plus, en quelque sorte, penser du tout à la musique.... Je m'accommode donc de tout public, quel qu'il soit, pourvu que j'y trouve des sens non faussés et des cœurs humains.* » Les recommandations faites à Zigesar se terminent par ces lignes qui découvrent le tréfonds d'un caractère : « Ce qui est pour vous une question de bienveillance à mon égard, est, malheureusement pour moi, la question vitale de toute l'existence de mon âme d'artiste, à laquelle tout mon être tient par des nerfs toujours saignants. » (*De Zurich, 9 sept. 1850.*) Wagner revient à la charge dans une lettre, non moins passionnée, du 2 octobre de la même année : « Je ne peux pas admettre qu'on reproche au public *son inintelligence en matière d'art*.... Depuis qu'il y a des « connaisseurs », l'art s'en est allé au diable. Les gens distingués, instruits, qui sentent vivement, croient tenir la tête ; mais combien ils se trompent !... *Des sens non faussés et des cœurs humains*, je ne demande rien de plus ; et pourtant c'est tout, si nous nous rendons compte de l'insondable dépravation de ces sens, de la lâcheté, de la dégradation et de l'endurcissement des cœurs de ce qu'on appelle *le public*. » Nulle part Wagner n'a mieux découvert la tendance de son génie, qui voudrait un retour à la nature et la création d'un art populaire. Il dit dans la même lettre : « *Ah ! ce qu'il y a*

de plus terrible, c'est un Allemand homme de lettres et bel esprit! » Retenons ces diverses déclarations; elles ont une importance capitale pour fixer le point de vue auquel nous devons nous placer pour apprécier Wagner.

Ce n'est pas en musique seulement que Wagner fut un polémiste violent. — « J'avais une vieille dent contre cette juiverie, et ce sentiment de rancune est aussi nécessaire à ma nature que la bile l'est au sang. Un jour vint où ce maudit griffonnage juif porta ma colère à son comble, et alors je finis par éclater. Le coup a porté; il semble avoir été terrible, et j'en suis bien aise, car je voulais faire trembler ces gens-là. Car ils resteront les maîtres, cela est certain, de même qu'il est positif qu'aujourd'hui ce ne sont pas nos princes, mais les banquiers et les épiciers qui règnent. » (*Lettre à Liszt*, 18 avril 1851.) Ce libelle de rancune ne nous intéresse que par sa partie musicale. Il en est de même de la polémique (inspirée par la même haine des Juifs) contre Meyerbeer (courtisé d'abord) et Mendelssohn, qui furent les bêtes noires de Wagner. — « Mes rapports avec Meyerbeer ont un caractère particulier : je ne le déteste pas, mais il m'est antipathique au delà de toute expression. Cet homme éternellement aimable et complaisant, me rappelle, à l'époque où il se donnait encore l'air de me protéger, la période la plus obscure, je dirai presque la plus immorale de ma vie. Ce sont là des rapports absolument immoraux : nulle sincérité, ni d'un côté, ni de l'autre.... Je ne puis exister, penser et sentir comme artiste à mes yeux et à ceux de mes amis, sans me dire et sans répéter tout haut que Meyerbeer est l'antipode de ma nature; je le fais avec un véritable désespoir quand je me heurte à l'erreur de mes amis eux-mêmes qui se figurent que j'ai quelque chose de commun avec Meyerbeer. »

Les premiers ouvrages de ce terrible musicien n'offrent rien de très original. De l'opéra qu'écrivit Wagner à dix-neuf ans, *die Hochzeit* (*La Noce*, 1832), il ne reste que des fragments, — Introduction, Chœur, Septuor, — où l'on remarque d'ailleurs quelques traits significatifs d'instrumentation. Wagner écrit déjà pour 4 cors et 3 trombones. Les *Fées* (1833) n'ont pas été représentées. C'est une œuvre romantique où on a voulu relever plusieurs indices de la future manière du compositeur. Une fée renonce à l'immortalité pour s'assurer la conquête d'un jeune homme aimé; elle doit passer par une série d'épreuves à la fin desquelles c'est l'homme qui, par la puissance irrésistible de son chant, devient roi des fées et entre dans l'immortalité. Les personnages épisodiques sont très nombreux : il y a, en

tout, 5 soprani, 3 ténors, 1 baryton, 4 basses. On y trouve la phrase suivante qui reparaîtra dans *Rienzi*, dans le *Vaisseau fantôme*, dans *Tannhäuser* et dans *Lohengrin* :



Le *Liebesverbot*, ou *Défense d'aimer*, est un opéra en 2 actes qui fut joué à Magdebourg (29 mars 1836) sous un autre titre, *Die Novize von Palermo*. Le sujet est emprunté à la pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure*. La musique paraît avoir été écrite sous l'influence de *la Muette* d'Auber, de la *Norma* (1831) de Bellini, et aussi de la célèbre chanteuse allemande Wilhelmine Schroeder Devrient (1804-1860), qui, de 1823 à 1847, fut une des gloires du théâtre de Dresde et au talent « électrisant » de laquelle Wagner lui-même rapporte sa première conception de l'art dramatique (*2e éd. all.* des *Œuvres complètes*, IV, 254, et VII, 97). L'année où fut représenté le *Liebesverbot* est l'année même des *Huguenots*; et cette rencontre permet de mieux comprendre les tendances de Wagner à cette époque. *Rienzi*, grand opéra historique en 5 actes, fut joué à Dresde le 20 octobre 1842. Wagner en parle ainsi dans son opuscule sur la *Musique de l'avenir* (*ibid.*, VII, p. 119) : « La conception et la forme de cet ouvrage sont dues à l'émulation que provoquèrent en moi les opéras héroïques de Spontini *comme aussi à l'impression brillante faite par les grands opéras venus de Paris, ceux d'Auber, Meyerbeer et Halévy.* » Enregistrons ce témoignage avec empressement, car nous n'en trouverons plus aucun de semblable. En voici un autre qui a aussi son importance. M. Guido Adler, critique autrichien de grande autorité, estime avec raison que Wagner ne s'élève pas à la hauteur de Spontini et reste très au-dessous de *la Juive*, de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*. A cette période de début appartient l'*Ouverture pour Faust*. Elle fut écrite en 1840; Wagner la remania en 1855 et lui donna la forme expressive et dramatique sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui. Il attachait beaucoup d'importance à la comparaison des deux versions : « De tels remaniements, écrivait-il à Liszt, font mieux voir

que tout le reste de quel bois on se chauffe et comment on s'est dégrossi ».

Le *Hollandais volant*, devenu dans la version française le *Vaisseau fantôme*, nous fait pénétrer dans la région des chefs-d'œuvre wagnériens ; il marque un très sérieux progrès, sans nous montrer encore Wagner affranchi des influences du passé. Le livret du *Vaisseau fantôme* fut rédigé à Paris en 1841. A la fin de son manuscrit, Wagner avait introduit cette épigraphe rappelant l'*Hernani* de V. Hugo : *Per aspera, ad astra*. A son départ de France (1842), il vendit le droit de traduction et de mise en musique au directeur de l'Opéra, Léon Pillet, qui fit remanier le livret par P. Foucher et en confia la composition musicale à Dietsch (maître de chapelle à Saint-Eustache, puis à la Madeleine). L'œuvre de Dietsch fut jouée à l'opéra le 9 novembre 1842. Wagner fit son opéra et l'offrit au théâtre de Berlin où il fut accepté grâce à l'entremise... de Meyerbeer; il l'en retira bientôt, après le succès de *Rienzi*, pour le donner au théâtre de Dresde, où la première représentation eut lieu le 2 février 1843 « avec un insuccès complet, à cause de l'insuffisance des répétitions » (Wagner). C'est à partir de cette date que, dans le monde musical, il y eut des wagnériens et des antiwagnériens.

Dans le poème, le poète et le compositeur ne font qu'un; l'idée de la rédemption par l'amour fait le fond du sujet. Le Hollandais, sorte de Juif errant des mers, ne peut être racheté que par l'amour d'une femme, fidèle jusqu'à la mort, de la malédiction qui pèse sur lui. L'œuvre a pour centre la ballade où cette action est résumée; les thèmes qui partent de là font l'unité de l'ensemble. Le système qui consiste à employer une mélodie caractéristique reparaissant à divers endroits d'un poème et formant le lien de ses diverses parties, n'était pas nouveau. N'est-il pas celui de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, que Wagner avait entendue à Paris en 1841, l'année même où il écrivit son poème? On le trouve dès 1607, dans l'*Orfeo* de Monteverde, où le thème posé d'abord par les trombones, les cornets et la régale (entrée d'Orphée aux Enfers) est repris ensuite *pianissimo*, lorsque Charon est endormi, par les cordes et le clavicembalo; et on en signalerait d'autres exemples

chez Agazzari, chez Al. Scarlatti, Grétry (*Richard Cœur-de-lion*, 1784), Weber (*Pretiosa, le Freischütz*, 1821); il apparaît dans l'ouverture de *Léonore* de Beethoven (thèmes de Florestan, en *la* bémol majeur), dans l'oratorio *Elie* de Mendelssohn, où le thème de la malédiction du prophète est employé tour à tour pour signifier la menace, le châtiment, et, dans le chœur final, la délivrance. Nous remarquerons enfin que dans le *Vaisseau fantôme* — dont l'admirable ouverture est digne de Weber et de Beethoven — il y a beaucoup d'italianisme et des morceaux détachés ou détachables, entre autres un chœur de fileuses qui eût enchanté Boïeldieu.

Tannhäuser, qui devait s'appeler « *le Venusberg*, opéra romantique », fut inspiré par une légende allemande du XIIIe siècle, *le Concours des chanteurs à la Wartbourg*, reprise dans un poème du XVIe siècle, *le Lied populaire de Danhauser*, et faisant partie de cet ensemble de vieux monuments que les philologues et les romantiques, un peu avant le grand essor wagnérien, étudiaient avec passion. Le livret, esquissé en juin 1842, fut terminé le 22 mai 1843; la partition était prête le 13 avril 1845. La première représentation eut lieu à Dresde le 19 octobre de la même année. « Mon personnage, tel que je le fais vivre, est allemand de la tête aux pieds », a écrit Wagner. Mais le drame a une portée générale. Le sujet est de caractère platonicien : c'est la lutte entre l'amour sensuel (Vénus) et l'amour noble, pur, idéal (Élisabeth), lutte terminée par la mort du personnage qui est allé, hésitant, de l'un à l'autre, mais qui meurt les yeux tournés vers le ciel. Les allégories célèbres du *Banquet* de Platon fourniraient le meilleur commentaire d'une pareille action. Ici encore, après une ouverture éblouissante, il y a un grand nombre de « morceaux » très beaux, une puissance dramatique et une abondance de mélodie qui rappellent Meyerbeer tout en le dépassant.

C'est aussi à une vue profonde sur l'amour que se ramène le sujet de *Lohengrin*, frère jumeau de *Tannhäuser*. Le chevalier au cygne Lohengrin, venu de Monsalvat, devient l'époux d'Elsa, qu'il a défendue, sauvée, et dont il est aimé après avoir obtenu sa main comme récompense;

mais il ne doit lui faire connaître ni d'où il est venu, ni son nom. Elsa veut absolument pénétrer ce secret, et savoir quel est le sauveur à qui elle doit se donner; son indiscrétion fait évanouir son bonheur et cause sa perte. Une telle action dramatique comprend ces moments principaux : l'arrivée du chevalier, motivée par le péril d'Elsa que des ennemis ont faussement accusée devant le roi Henri Ier (xe siècle); l'intrigue des jaloux et des ennemis conduite par Ortrude, qui, ayant échoué dans sa calomnie, va railler Elsa sur sa singulière situation et l'inciter à interroger son mystérieux époux; une scène dans la chambre nuptiale où la femme posera la question fatale et voudra résoudre l'énigme; enfin, le départ de Lohengrin, et le désenchantement final. Cette légende semble apparentée à celle de Sémélé qui, ayant voulu voir dans l'éclat de sa gloire le dieu transformé en homme dont elle était aimée, se trouva en présence de Zeus et mourut foudroyée par un éclair parti de ses yeux. Dans ce sujet qu'il considérait comme « le plus tragique de tous » (*Lettres à Mathilde Wesendonck*, 242), Wagner a vu un symbole profond. Il développe le conflit entre le désir de connaître et la passion d'aimer; signifie-t-il que l'amour doit rester ingénu, confiant et ignorant, sous peine de se détruire lui-même? Il convient peut-être, en s'inspirant de l'idée de la pièce pour en tirer une règle de critique, de ne pas le serrer de trop près, et de lui laisser cette poésie un peu vague que la musique a rendue si pénétrante. La critique a quelquefois tort de prendre, devant les œuvres du génie, l'attitude d'Elsa devant Lohengrin.

Le livret fut commencé dans l'été de 1845; l'instrumentation terminée en mars 1848. Comme dans tous ses drames, Wagner ne s'est pas attaché à une version spéciale de la légende traitée. Il a pris le sujet dans les *Deutschen Sagen* des frères Grimm, l'a enrichi de quelques traits empruntés à d'autres légendes et y a condensé tout ce qu'il savait de l'histoire des chevaliers au cygne pendant le moyen âge. *Lohengrin* est certainement une très belle œuvre, mais ne relève pas d'une esthétique différente de celle qui avait inspiré *Tannhäuser*. Nous arrivons à la partie vraiment wagnérienne du théâtre de Wagner.

La correspondance de Liszt et de Wagner nous renseigne exactement sur la genèse de la *Tétralogie*. Pendant l'automne de 1848, Wagner commença une esquisse du mythe complet des Nibelungen, concentré d'abord dans un seul drame, « *la Mort de Siegfried* ». Il était sur le point d'en entreprendre, après avoir hésité, l'exécution musicale (automne de 1850), quand lui apparut l'impossibilité de le représenter n'importe où d'une manière satisfaisante; il se rejeta alors dans un exposé théorique de ses idées, et écrivit *Opéra et drame*. L'influence bienfaisante de Liszt lui fit reprendre son travail de compositeur. Il s'aperçut alors que les nombreux récits dont *la Mort de Siegfried* était surchargée gagneraient à être mis en action dans un drame distinct; et pour éclairer ses amis, avant de se présenter devant eux, sur bien des points, il écrivit la préface très détaillée de ses « trois poèmes d'opéra ». Enfin, son plan s'étendit sur trois drames : 1° *la Walkyrie*; 2° *le Jeune Siegfried;* 3° *la Mort de Siegfried*, précédés d'un grand prologue : l'*Enlèvement de l'or du Rhin*.

Le poème de *la Walkyrie* fut achevé le 1er juillet 1852, et celui des autres drames, à la fin de la même année. La partition de *Rheingold* fut terminée en janvier 1854, et celle de *la Walkyrie* commencée quelques mois après. Le 15, Wagner écrivait à Liszt, après un rude labeur : « *L'Or du Rhin* est fini; mais moi aussi je suis fini! » Sa vie, à cette date, était encore traversée par les pires soucis : « Cher Franz, aucune des dernières années n'a passé sur ma tête. sans que j'aie été *plus d'une fois* sur le point d'en finir avec la vie ».... Derrière le théoricien et le compositeur, on devine une volonté de fer.

Ici, puisque l'ordre des faits nous y invite, nous allons voir se préciser avec une ampleur inquiétante le système d'idées dont nous connaissons déjà quelques traits. Il y a, dans *Opéra et drame*, une histoire philosophique de l'opéra et des arts du rythme, connexe à des vues très générales sur la civilisation; c'est la partie la plus importante de l'ouvrage, celle qui sert de base à la doctrine. Au lieu d'exposer d'abord un système métaphysique, comme tout bon esthéticien allemand, Wagner — très artiste en cela — reste dans le domaine des faits, non d'ailleurs pour

l'éclairer par une érudition prudente, mais pour le scruter avec des regards d'aigle. Il ramène tout à de larges et puissantes simplifications. Avec une spontanéité visible, une fougue inlassable de l'esprit démonstratif, une souplesse étonnante dans le maniement des abstractions et, parfois, des traits d'ironie un peu gros lancés à des chefs-d'œuvre presque populaires, il accumule les vues d'ensemble, les synthèses critiques, les analyses cruelles. Gluck, Mozart, Meyerbeer, Weber, Beethoven, Rossini, Auber, Berlioz sont jugés avec l'originalité que peut mettre en un plaidoyer enflammé un grand compositeur qui posséderait un savoir encyclopédique et aurait beaucoup réfléchi, en philosophe et en sociologue, sur l'évolution des arts. Wagner juge aussi les poètes : Sophocle, l'Arioste, Shakespeare, Gœthe, Schiller, en déterminant les conditions ou les limites de leur activité créatrice ; il marque le rôle des religions antiques et des religions modernes, celui du peuple et de la bourgeoisie, celui des races romanes et des races germaniques.... Est-ce un musicien qui parle ainsi, avec cette vigueur d'intelligence et cette hardiesse? Est-ce un disciple de Herder ou de Vico? Montrer l'exagération choquante de certains jugements ou l'obscurité de certaines formules pour un lecteur français, serait une tâche facile. On n'aurait pas de peine à prouver que Wagner se trompe en disant que l'opéra est né du désir qu'avaient les Florentins d'entendre des « airs » ; qu'il est injuste pour Mozart quand il lui reproche d'avoir fait, des personnages de *Don Juan*, des mannequins ; et qu'il se trompe quand il juge Berlioz voué à une série d'échecs certains à cause des textes littéraires qui servent de base à sa musique. Mais ne nous arrêtons pas aux choses secondaires ; allons à l'essentiel, qui nous paraît contenu dans trois idées.

1° A tous les auteurs d'opéras qui l'ont précédé, Wagner adresse un même reproche. Il les considère comme n'ayant produit qu'une *contrefaçon* de drame lyrique ; la raison, c'est la tyrannie exercée sur eux par les chanteurs. Les uns ont accepté, exploité cyniquement, sollicité même cette tyrannie ; les autres, les plus grands, ont vainement essayé de s'en affranchir : ils en ont été les martyrs. Emprisonné dans des formes que lui imposait la préoccu-

pation obsédante de l'effet vocal, l'opéra n'a jamais été, depuis ses origines, qu'un genre *faux*. (On regrette que pour étayer cette dernière thèse, Wagner n'ait pas parlé de Lulli, dont l'influence déplorable s'est étendue bien au delà du XVII[e] siècle.) Le progrès doit consister à ramener un tel genre à ce qui est *naturel* et *purement humain*. — Ces derniers mots reparaissent assez souvent dans *Opéra et drame* et en résument la pensée maîtresse. Ils mériteraient d'arrêter longtemps l'attention. Si on voulait en peser exactement la valeur et en préciser la signification, on verrait surgir plus d'une difficulté. Qu'est-ce, au juste, que le « naturel »? Parler de l'opéra, n'est-ce pas parler d'une œuvre qui, par définition, s'écarte du naturel, et ne peut vivre que de conventions? S'il s'agit du goût des auditeurs ou de celui des musiciens, en vertu de quel principe ferait-on les sélections permettant d'isoler le phénomène désigné par un mot aussi vague? Et qu'est-ce que le « purement humain », le « *rein Menschlich* »? Aujourd'hui surtout, après vingt siècles de culture, comment fixerait-on le critérium à l'aide duquel on pourrait retrouver — dans un domaine comme celui du goût musical — un élément « pur »? L'auditeur de *Guillaume Tell* qui, en 1829, voulait avant tout des romances et des cavatines, était aussi « humain » que le pèlerin le plus enthousiaste de Bayreuth. Lors de la première représentation de *Tannhäuser* à Paris, Wagner s'est plaint des membres du Jockey-club qui, après avoir dîné à leur cercle, arrivaient à l'Opéra vers le milieu de la représentation, et voulaient, à ce moment, assister à un ballet; mais ces gens du monde qui comprenaient à leur façon les plaisirs du théâtre, étaient, eux aussi, « humains »; on pourrait même leur reprocher de l'être trop! Si on multipliait les observations de ce genre, on serait obligé d'accepter cette conclusion : une esthétique expérimentale du drame lyrique ne peut aboutir qu'à l'éclectisme. Si elle ne prend pas comme point de départ une conception métaphysique et idéale de ce que *devrait être l'« humain* », elle est obligée d'accepter les différenciations et altérations du type primitif déterminé par voie d'hypothèse, qui se sont formées peu à peu; et elle s'interdit le droit de condamner un goût

au profit d'un autre. Telles sont les objections qu'on ne peut écarter. — Elles n'ont, hâtons-nous de le dire, que la valeur théorique du dogmatisme qu'on peut professer *in cathedra*, quand on est en toge et en bonnet carré, ou qu'on discute dans les règles. Wagner a jugé nécessaire de disserter, de construire un système après avoir indiqué sur quelles ruines du passé il voulait bâtir. Il faut bien le suivre sur le terain qu'il a choisi; mais ses œuvres sont plus démonstratives que ses dissertations. En écrivant *Opéra et drame*, il sentait déjà bouillonner en lui sa *Tétralogie*; or il n'est pas douteux que cette musique nouvelle, qui allait bouleverser l'art du XIX[e] siècle, soit un effort magnifique et triomphal pour ramener l'opéra à une « *humanité* » profonde et le replonger en pleine *nature*. C'est en songeant à *Rheingold*, à la *Valkyrie*, à *Siegfried*, au *Crépuscule des Dieux*, qu'il faut juger la première idée que nous venons d'exposer.

2° La seconde idée concerne la définition du *drame*. Les critiques modernes, après avoir rangé le drame dans la catégorie des genres d'art, l'ont attribué au poète comme sa propriété exclusive; ils n'ont vu en lui qu'une branche de la littérature, au même titre que l'épopée, le roman, l'ode, la poésie didactique, la musique étant à côté de lui une étrangère, un ajout facultatif, absolument comme si elle était exécutée pour accompagner l'exposition d'un tableau peint. Telle n'était pas la conception des Grecs de l'antiquité, dans le théâtre desquels Wagner cherche un appui solide. L'idée du *drame* implique l'idée de la poésie en action, celle de la musique et celle du décor, en deux mots tous les arts du rythme et tous les arts du dessin, lesquels doivent être considérés ensemble, et comme *connexes*, non par suite d'un rapprochement artificiel, entaché, selon certains critiques, de « grossier sensualisme » ou constituant à leurs yeux un « mélange barbare », mais parce que cette connexité est une donnée initiale, nécessairement suggérée par la définition même du genre. A vrai dire, les opéras de Rossini et de Meyerbeer sont bien à la fois poème et musique; mais la grande erreur, a été de donner à la musique la première place et d'en faire un *but*, alors qu'elle n'est qu'un *moyen*. Elle a

toujours eu pour tendance d'absorber toute la valeur du drame; d'elle seule est venu, pendant plus de deux siècles, tout ce qui a exercé une influence réelle sur les formes de l'opéra. Quand on parle des drames de Gluck, de Mozart, de Weber, ne songe-t-on pas surtout à leurs mélodies et à leur façon de traiter l'orchestre? c'est un point de vue qui ne devrait pas être admis. Le rôle secondaire attribué au poète et, d'autre part, le goût pour la mélodie absolue, ont fait de l'opéra un vaudeville agrandi, une machine monstrueuse et vaine, un grossier agencement de pièces hétéroclites, un pot-pourri où le musicien est obligé de feindre l'enthousiasme et l'inspiration alors que le drame est vide ou insignifiant. Wagner se sert d'une comparaison qu'il développe complaisamment parce qu'elle est sous sa plume autre chose qu'une métaphore. La Musique, dit-il, est femme; elle a besoin de l'homme, pour remplir sa destinée; elle est « l'ondine du fleuve qui passe en murmurant à travers les vagues, chose sans cœur jusqu'à ce que l'amour d'un homme lui donne l'âme ». Or le maître à qui elle doit s'abandonner pour devenir féconde, c'est le poète. Devant lui, elle ne doit avoir d'autre orgueil et d'autre joie que de s'oublier soi-même et de se donner. La musique des opéras italiens n'est qu'une *fille de joie* faisant métier de procurer du plaisir sans être réellement femme. La musique des opéras français est une *coquette* qui veut bien être admirée et aimée, mais qui ne redoute rien tant que d'éprouver elle-même l'amour. « Il existe encore, dit Wagner, un type de femme dénaturée qui nous remplit d'une aversion profonde : c'est *la prude*, que nous sommes obligé de reconnaître dans la soi-disant musique d'opéra allemande. Il peut arriver à la courtisane que la flamme amoureuse du sacrifice s'allume soudain en elle (pensons au dieu et à la bayadère); il peut arriver à la coquette, tandis qu'elle joue avec l'amour, qu'elle se trouve bien prise à ce jeu et que, malgré les résistances de la vanité, elle se voie prise dans ses propres filets. Mais jamais cette belle humanité ne sera atteinte par la femme qui veille sur sa pureté avec le fanatisme orthodoxe de la foi, la femme dont la vertu réside foncièrement dans l'absence d'amour. »

Dans cette union, c'est donc l'homme, c'est-à-dire le poète, qui commande. C'est assez dire qu'on attend de lui autre chose que des livrets fabriqués comme articles de mode, sans valeur réelle et durable. A lui revient le devoir de formuler les passions vraies et les idées qui doivent être le support du drame. Si nous voulons, dit encore Wagner, nous faire bâtir une maison, nous nous adresserons non au tapissier, mais à l'architecte (qui aura le tapissier à sa disposition); de même, pour avoir un opéra, nous nous adresserons au poète et non au musicien. Cette règle, en dépit des apparences, n'a jamais été suivie. Le librettiste d'autrefois ressemble à l'architecte qui compterait sur le décorateur pour assurer la solidité d'un édifice. Wagner a d'ailleurs fait cet aveu à retenir : en écrivant les paroles, il voyait le livret *dans la musique*; la pensée musicale restait, secrètement, le *primum movens* de la pensée littéraire. La première éclairait la seconde et l'inspirait avant de lui obéir. Wagner a écrit encore : « Mes drames sont *des faits de musique devenus visibles* ». (*Gesamm. Schr.*, IX, 306.) — Qu'avait-on fait avant lui? On commença par contaminer ce que la pensée antique avait produit de plus beau; pendant plus de deux cents ans, on mit une ingéniosité pitoyable à utiliser des restes glacés de mythologie en les assaisonnant de madrigaux, de platitudes de courtisan et de fadaises galantes. Il semblait que tout drame lyrique eût pour condition d'existence la déformation d'un chef-d'œuvre de la littérature. Scribe imagina ensuite le livret historique, selon le vœu de Meyerbeer : « pot-pourri dramatique monstrueusement mélangé, historico-romantique, diabolico-religieux, libertino-bigot, frivole et pieux, mystérieux et impudent, sentimental et canaille, afin d'y trouver matière à une musique extrêmement curieuse ». De la muse du compositeur, en pareilles conditions, que pouvait-on attendre? « le fade sourire d'une coquetterie répugnante, ou les contorsions grimaçantes d'une ambition folle ».

3° A ces petits et médiocres artifices des librettistes qui suivent la mode, Wagner oppose une source large et profonde à laquelle le poète-musicien doit remonter : c'est la poésie populaire primitive, véritable trésor de *mythes*

expressifs. Si l'on veut en comprendre la nature et se pénétrer de son esprit, il faut aller en sens inverse du progrès moderne, qui, aux synthèses naïves et grandioses des premiers âges a substitué partout l'analyse critique et scientifique ; car, dit Wagner avec force, « la conception populaire de la nature s'est transformée en physique et en chimie, la religion en théologie et en philosophie, la commune en politique et en diplomatie, l'art en science et en esthétique, et les mythes en chronique historique ». Ajoutons que pour comprendre la pensée de Wagner lui-même, il conviendrait de la replacer dans son cadre allemand. Il ne manque pas de librettistes plus ou moins adroits qui, ont exploité de vieilles légendes ; mais Wagner ne veut pas être confondu avec ces fournisseurs d'articles pour musique, mendiants de lettres, aventuriers du théâtre, qui, après avoir cherché un peu partout quelque chose de plaisant, choisissaient une légende comme un cambrioleur s'arrêterait à une auberge paraissant confortable. Au sujet de Scribe, il est dit quelque part, dans *Opéra et drame* : « Il dut s'initier sérieusement aux mystères de la filouterie historique avant de se décider à écrire un *Prophète* des filous. »

Dès les premières années du XIX[e] siècle, l'importance capitale des mythes avait été marquée par des Allemands à la fois philologues et poètes, hommes de science et de sentiment.

Nous citerons : L. Tieck, *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, 1803 ; A. von Arnim et Cl. Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, Heidelberg, 1806 ; J. A. Kanne, *Pantheum der ältesten Naturphilosophie*, Tubinge, 1811 ; J. Görres, *Die deutschen Volksbücher*, Heidelberg, 1807 ; Fr. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, 1810-12 ; Fr. von Hagen, *Der Nibelungen Lied* (Berlin, 1810), *Museum für altdeutsche Literatur und Kunst* (Berlin, 1809-11) et *Die Nibelungen* (Breslau, 1819) ; Fr. Schlegel, *Deutsches Museum*, Vienne, 1812-13 ; les ouvrages des frères Grimm : *Ueber den altdeutschen Meistergesang* (de Jacob G., Göttingue, 1811), *Altdeutsche Wälder* (3 vol., 1813-16), *Deutsche Sagen* (2 vol., 1816-18) de Jacob et G. Wilhelm ; de Ludwig Bechstein, *Sagenschatz und Sagenkreis des Thüringer Landes* (1835) ; etc....

Dans cet amour romantique de la légende, il y a bien des chimères et des obscurités, mais aussi des vues belles et profondes. La pensée allemande ressemble parfois au

nuage de l'épopée latine qui porte une divinité plus ou moins visible. Une idée de Herder, adoptée par J. Grimm et les romantiques, éclaire le vrai caractère des livrets, et aussi de la musique dans les opéras de Wagner. Herder distingue la *Kunstpoesie* et la *Naturpoesie*. La première, la *poésie d'art*, est celle des modernes, réfléchie, subtile, consciente de tous ses procédés, individuelle, comprise d'une élite; la seconde, la *poésie de nature*, est celle des primitifs, spontanée, collective, humaine au sens plus large du mot, toute frémissante de la vie de l'univers visible, et exprimant par des mythes l'action divine sur l'univers. Tout poète oscille entre les tendances que représentent ces deux formes de poésie. Wagner a voulu suivre la seconde; par un effort énorme de volonté, il s'est replacé, lui, poète chargé d'érudition et de théories, dans l'état d'esprit naturaliste. Cette prédilection pour la légende peut être rattachée à d'autres idées qui, sans peut-être l'avoir déterminée historiquement, la justifient. Des penseurs tels que Gorres, Kanne, Creuzer, les frères Grimm, croyaient à l'identité fondamentale de tous les mythes, dans tous les pays; ils considéraient les diverses mythologies, dominant les faits de l'histoire, comme la déformation d'une révélation faite par Dieu au peuple. Il y a donc identité, pour Wagner, entre le *mythique* et l'*humain*. J. Grimm écrivait à Arnûn : « De même que le paradis a été perdu, le jardin de l'ancienne poésie nous a été fermé, bien que chacun porte encore un petit paradis dans son cœur. J'en trouve la preuve dans la merveilleuse concordance de ce qui a subsisté.... Je ne regarde pas le merveilleux comme une rêverie, une illusion, un mensonge, mais comme une vérité parfaitement divine. » Ne retenons de cette thèse qu'une idée, à savoir que les mythes ont un sens profond et universellement intelligible : cette universalité ne fait-elle pas particulièrement l'affaire d'un langage comme celui de la musique? Qu'on ajoute à cela un sentiment très vif du nationalisme allemand : on aura les principes directeurs de toute l'esthétique wagnérienne.

Sans donner une idée suffisante de l'abondance d'idées qui fait d'*Opéra et drame* une œuvre si pleine et si touffue,

nous avons indiqué l'essentiel. On voit combien Wagner est hardi. Il veut un double et grandiose progrès : celui de la musique et celui du drame réunis dans une synthèse ordonnée qui doit être le couronnement de l'un et de l'autre. On a objecté que cette conception du progrès à réaliser était, en principe, peu admissible, car personne n'oserait dire qu'un drame de Shakespeare et une symphonie de Beethoven sont inférieurs à l'*Or du Rhin* ou à *Siegfried*, parce que le premier est sans musique et la seconde sans poésie verbale ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'en parlant de « drame », Wagner pense au drame *lyrique*, et il convient surtout, si on veut le juger, de comparer sa thèse, si forte et si personnelle, avec la frivolité des anciens librettistes, dénués, il faut le reconnaître, de tout principe sérieux et esclaves de la routine.

Un artiste professant les idées que nous venons de résumer se condamnait, s'il était intransigeant, aux pires épreuves. Il entreprenait de remonter un courant formidable; il tournait le dos au public et risquait de marcher seul, à moins qu'il ne refît l'éducation de ses contemporains pour les entraîner à sa suite. Wagner comprit ce rôle écrasant d'éducateur qu'il assumait; il n'en voulut jamais d'autre. Il lui sacrifia tout. S'il y avait au monde un homme et un théâtre auxquels il eût pu faire des concessions, c'est Liszt, celui qu'il appelait « mon Christ aimé, mon Sauveur » — car il lui devait tout — et ce théâtre de Weimar qui, en des jours de détresse, avait représenté devant la cour les premiers ouvrages du compositeur. Or Wagner fut inflexible pour l'un comme pour l'autre.

Il écrit à Liszt, chef d'orchestre au dévouement héroïque, après des représentations qui n'ont pas été sans succès : « Je te le dis avec une sincérité qui m'est pénible : la peine que tu t'es donnée à Weimar, je suis obligé de la considérer comme stérile. Tu apprends par expérience que tu n'as qu'à tourner le dos pour voir la plus grande vulgarité s'épanouir derrière toi et se propager sur le même sol d'où tu espérais faire sortir les plus nobles produits. Tu reviens, et à peine as-tu retourné ce sol à moitié, que tu verras la mauvaise herbe repousser plus librement que jamais. Vraiment, je ne puis que m'attrister en voyant tant d'efforts perdus! Je ne trouve à tes côtés que la sottise, l'étroitesse d'esprit, la folle outrecuidance de courtisans jaloux. » (*Lettre du 20 novembre 1851.*) — « Je voudrais

me mettre en route avec toi et partir d'ici, pour aller, *à nous deux*, courir le monde! Laisse donc, toi aussi, ces épiciers et ces juifs allemands; as-tu autre chose que cela autour de toi? Ajoutes-y les jésuites, et tu auras le compte! Des *hommes*, point. Ils écrivent, ils écrivent encore et toujours, et quand ils ont bravement « écrit », ils se figurent être quelque chose! Imbéciles! Notre cœur ne doit plus battre pour vous! Qu'est-ce què toute cette racaille peut comprendre à notre cœur? Envoie-les promener; donne-leur un coup de pied par-dessus le marché et viens avec moi courir le monde, dussions-nous même y périr gaillardement et laisser nos os dans quelque précipice! » (*Lettre du 30 mars 1853, Zurich.*)

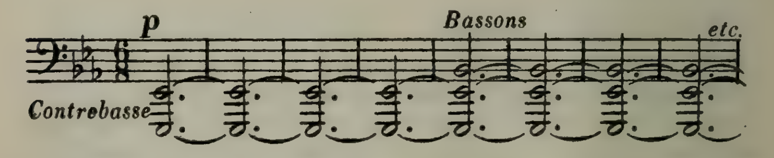
Voici un fragment de lettre intime qui est admirable, si l'on songe que ces lignes furent écrites par un homme qui, dans sa vie antérieure, avait connu la pire misère :

« ... Je t'en prie, mon cher Franz, ne me parle pas de ma gloire, de mon honneur, de ma position, ou comme on voudra appeler tout cela! Je sais à n'en pas douter que tous mes « succès » sont fondés sur de *mauvaises*, *très mauvaises* exécutions de mes œuvres; que, par conséquent, ils reposent sur des malentendus, et que ma notoriété, ma gloire ne valent pas un zeste de noix. Laissons donc toute politique de côté; renonçons à employer des moyens que nous méprisons pour arriver à un but qui, à bien considérer la chose, ne pourra jamais être atteint. Laissons la coterie, cette accointance avec des crétins qui, à eux tous, sont incapables de soupçonner ce dont il s'agit chez nous. Je te le demande : quelle satisfaction, quel réconfort pouvons-nous espérer avec le concours de ces idiots (ou de quelque autre nom qu'on veuille les appeler)?... Arrière toutes ces saletés! Arrière la « gloire » et toutes ces folies! Écoute-moi : le *Tannhäuser* et le *Lohengrin*, je les ai jetés au vent; je ne veux plus en entendre parler. En les livrant au trafic des cabotins, je les ai répudiés : ils ont été maudits par moi et condamnés à mendier pour moi, à ne plus me rapporter que de l'argent, plus rien que de l'argent! » (*Lettre à Liszt*, 1854, *Correspondance, trad. fr. de L. Schmitt, t. II, p. 46.*) — Un tel langage ne peut qu'être admiré sans réserves. Ici, l'artiste élève l'homme à sa hauteur; et il est difficile d'aller plus loin dans l'amour désintéressé de l'art : mépriser la gloire quand elle a pour rançon une erreur du public sur le sens de l'œuvre glorifiée!

La **Tétralogie** est la réalisation des idées contenues dans *Opéra et drame*. Les musiciens qui construisent des théories et parlent si bien de leur art, ne sont pas, d'habitude, les meilleurs dans l'exécution. En Wagner, l'artiste fut supérieur au théoricien et au penseur. Sa puissance de composition (au sens le plus général du mot) est singulière. Le travail de juxtaposition et de marqueterie qui, jusqu'alors, absorbait tout l'effort des faiseurs d'opéras,

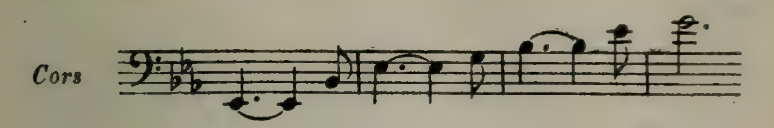
est remplacé par une science qui n'organise pas seulement chaque drame en assurant son unité, mais s'étend à quatre ouvrages, à la fois différents de style et reliés l'un à l'autre par des liens puissants, comme les diverses parties d'un monument unique. Wagner ne se contente même pas de représenter les personnages et les idées à l'aide de motifs (appelés *motifs-conducteurs*), analogues aux personnages d'une comédie, qui reparaissent comme point de repère aux moments opportuns et mettent de la clarté dans le développement de l'action, il établit entre ces motifs une parenté, une connexité mélodique équivalent à l'unité logique des éléments du livret; c'est ainsi que dans l'*Or du Rhin*, les motifs de la Jeunesse, de la Renonciation, du Walhall, rappellent celui de l'Anneau. Et en tout cela, l'inspiration purement musicale ne paraît nullement gênée par le labeur et la science du dramaturge.

Dès les premières pages de *Rheingold*, nous sommes en pleine mythologie, mais ramenés en même temps à la Nature et, puisqu'on nous a prévenus, au « *purement humain* ». Il fallait une audace sûre d'elle-même pour présenter sur le théâtre ce que certains chroniqueurs ne devaient pas manquer d'appeler un « aquarium »; mais comment mieux marquer la rupture avec l'ancien opéra, œuvre de société à l'usage des gens du monde? La scène est au fond du Rhin. Les premières images musicales présentées à la réflexion de l'auditeur sont celles des commencements de la vie; et les premières idées qui vont être mises en action sont celles des grands instincts directeurs et dominateurs de la vie : la convoitise de l'or, le désir de la puissance, l'amour sensuel. Voici d'abord pour le retour à la *Nature* :

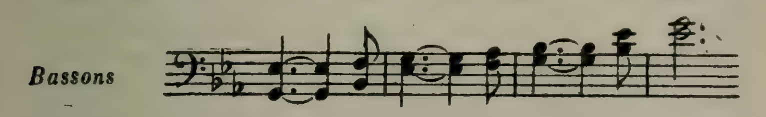


Ainsi est exprimé l'état initial de repos d'où sont partis peu à peu les mouvements de la vie, à l'origine du monde. Wagner, qui voit toujours *grand*, prolonge pendant seize

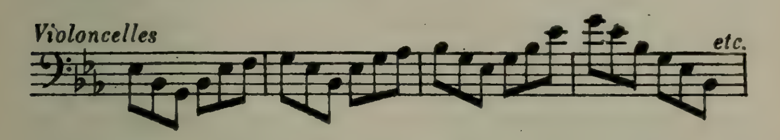
mesures l'accord posé sur cette basse profonde. Un essor se dessine,



qui, plus loin (33e mesure), prend un caractère mélodique,



et aboutit, en s'assouplissant, au motif des vagues :



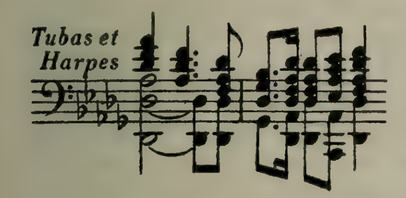
Le Prélude instrumental tout entier (136 mesures) est construit sur cet accord parfait de *mi* bémol majeur. C'est une sorte de fresque servant de frontispice à une œuvre immense. Comme intérêt musical, le prélude est très inférieur à celui de *Lohengrin*, aux ouvertures de *Tannhäuser* et du *Vaisseau fantôme*; mais il révèle de façon typique la mentalité de Wagner. Vouloir commencer par le Commencement, en donnant, dès le début, une image de la genèse des forces vitales, est une idée de philosophe à la fois profond et naïf, poussant jusqu'aux extrêmes conséquences l'application logique d'un système.

Voici maintenant pour le retour au « *purement humain* ». Il n'y a pas un seul *homme*, il est vrai, dans l'action; mais le mythe veut traduire les instincts fondamentaux, les idées directrices de l'humanité, en indiquant la cause de certains maux qui vont peser sur le monde. D'ailleurs, par « purement humain », il semble qu'il faille entendre l'homme étranger à la vie de salon. Dans les profondeurs du fleuve, raillant le nain sensuel Albérich qui poursuit en elles une proie dont il est tenté, les Ondines gardent

un trésor, « l'*or* du Rhin », doué d'une vertu magique : celui qui le possédera et en fera un anneau aura la toute-puissance; il sera maître de l'univers; mais il faudra qu'il renie la loi de l'amour et renonce à ses joies! Albérich, par un geste brutal, s'empare de l'or. Voleur, il sera bientôt volé lui-même. L'or passe aux mains des dieux qui, détenant par ruse un bien dérobé à la Nature, seront frappés de malédiction, jusqu'au moment où un acte d'amour pur et rédempteur (celui de Brünnhild s'unissant, dans la mort, à Siegfried) rachètera la faute commise. — L'or donne donc la puissance, mais il est inconciliable avec l'amour; l'or mal acquis porte en soi une malédiction; d'un acte d'amour désintéressé peut seulement venir une rédemption : telles sont les idées simples dont ces mythes sont les symboles. Il y en a vingt autres. *L'Anneau des Nibelungen* est une encyclopédie primitive, surchargée d'éléments qui ont sans doute des origines diverses, et que Wagner, acceptant telle quelle cette synthèse, a ramenée à la vie par la puissance de son art. Sauf quelques pages où on relèverait peut-être une trace d'effort, il se meut dans ce monde des légendes germaniques avec l'aisance et la joie créatrice du poète musicien qui, affranchi de toutes les vieilles entraves, s'est plongé, sûr de lui-même, dans un libre naturalisme. Le style des livrets, avec ses onomatopées, ses allitérations, ses singularités verbales et ses bizarreries dont la traduction française donne quelque idée, — *Weïa! Waga! Vogue ma vague, vogue et te verse!...* chante la première Ondine autour de l'Or, — doit être compris comme un essai de substitution du langage naturel aux fades formules de la rhétorique écœurante dont l'opéra s'était jusqu'alors repu.

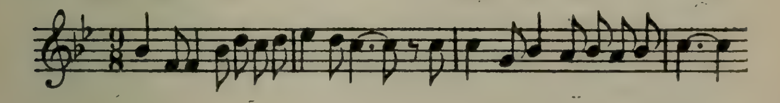
Il faut bien en venir à parler de la musique en soi; la tendance à séparer ce que Wagner proclamait inséparable est de plus en plus grande à mesure que l'évolution musicale se développe, et il est impossible qu'il en soit autrement. Comme le poème, cette musique plaît d'abord par une science des contrastes qui semble l'adapter à une sorte de féerie grandiose. Ainsi, après la scène *dans* le Rhin, les eaux se transforment en nuages, puis les vapeurs s'éclaircissent, et, au fond d'un paysage lumineux, on aperçoit le

Walhall, la forteresse des cieux construite par les Géants et désignée par les nobles accords des cuivres :



La 3e scène se passe dans le monde souterrain, où Wotan et les dieux sont venus arracher l'or à Albérich ; et le Prélude s'achève par une vision radieuse : celle des dieux qui montent vers le Walhall en suivant l'arche immense de l'arc-en-ciel.

Dans la *Tétralogie*, Wagner brise les cadres dont se composaient les anciennes partitions, pour adopter un style qui ne morcelle pas l'intérêt en « numéros » distincts ; c'est comme si à une série de jolis bassins cerclés de marbre et ornés de Tritons en stuck, de Nymphes et de Neptunes avec trident, on substituait un courant large et puissant lâché en pleine nature ; mais il n'est pas l'ennemi systématique de l'épisode construit, faisant tableau instrumental ou « morceau » vocal, « fermé », comme disent les Allemands, ou, tout au moins, susceptible (malgré la volonté de l'auteur) d'être entendu à part dans un concert. Telle, dans la *Walkyrie*, dont l'unité est aussi fortement nouée que celle d'une tragédie antique, cette chanson du printemps qui rappelle le début de la *Damnation* de Berlioz :



La Chevauchée, l'incantation et le sommeil de Brünnhilde ; dans *Siegfried*, les mélodies du héros cher au cœur de Wagner, quand il dit le plaisir d'errer dans les grands bois ou lorsqu'il forge l'épée ; les murmures de la forêt, les thèmes de *Siegfried-idyll* employés à la fin de la pièce ; dans la *Götterdämmerung (Crépuscule des dieux)*, le lever

du soleil au 1er acte, tout le prélude instrumental du 3e où Wagner se replonge en plein naturalisme en faisant passer dans son orchestre les murmures du Rhin; le chant des Ondines, la marche funèbre.... Tout cela est une série de tableaux distincts. La mélodie qui règne en cette musique n'aime pas à se fixer et à prendre attitude, à intervalles déterminés, pour qu'on l'admire; elle n'est pas davantage un chant à l'état diffus et *continu*, mais, entre ces extrêmes, un compromis réglé par un tel sentiment de la convenance et de la vérité qu'il semble impossible de faire vraiment du théâtre lyrique en dehors d'un pareil système. Rien de révolutionnaire ou d'agressif n'apparaît dans l'écriture. Wagner enrichit l'orchestre d'instruments de cuivre supplémentaires, mais n'en use jamais pour des tapages inutiles et sans motifs précis. De même, il n'emploie la dissonance que là où elle est justifiée par les idées contenues dans le texte littéraire. La construction harmonique et les modulations s'expliquent, tout comme dans une partition de Meyerbeer, par les règles ou les usages traditionnels. Au début, des erreurs inexplicables, peut-être volontaires, firent passer pour bruyante et dissonante de parti pris une musique toujours discrète, attentive à ne pas dépasser la mesure, chantante, et infiniment nuancée.

Nous ne pouvons donner ici que cette caractéristique très générale de la *Tétralogie*. Sans refaire une analyse qui, dans tous les ouvrages où on l'a entreprise, donne une pitoyable idée de l'objet analysé, nous devons nous arrêter un instant à *Siegfried*, œuvre caressée par le génie du poète-musicien. La forêt, avec ses murmures, ses oiseaux chanteurs, ses bêtes familières ou monstrueuses et ses êtres de légende, tel est, au fond, le sujet du drame. La forêt s'incarne dans le jeune sauvageon Siegfried qui, étranger à la peur comme à toute idée morale, revient d'abord, sans trop savoir pourquoi, aux instincts égoïstes et bas (incarnés dans Mime), puis s'affranchit de cette vie inférieure pour s'élever, par l'amour, à la pleine conscience de lui-même et à la vie intellectuelle. Il connaîtra la peur pour la première fois, quand il sera en présence de la beauté d'une femme. En peignant la forêt, Wagner n'est tombé nulle part dans le

sentimentalisme vague, ami des couleurs sombres ou du clair obscur et du dessin un peu tremblé qui passe pour inséparable de la poésie allemande. Il montre la nature sans affectation de profondeur et tendance au mystère. Tout en prodiguant la couleur, il garde une objectivité naïve, une aisance parfaite, exempte d'emphase et de fignolage. Dans le 2ᵉ acte de *Siegfried*, nulle trace de ce romantisme larmoyant et inquiet qui voudrait déranger l'ordre des choses, et qui ne conçoit une forêt qu'avec des arbres dont les racines sont, si l'on peut dire, dans les nuages : partout une gaieté saine et allante, un réalisme ingénu, une joie de vivre qui, un instant, songe à l'énigme dont elle est enveloppée et se recueille, mais reprend très vite une vive allure de jeunesse. Selon le goût traditionnel, le dialogue de Siegfried et de l'oiseau devait donner lieu à un peu de « romance »; il introduit au contraire dans le naturalisme de Wagner une note burlesque, d'une puérilité charmante. Pour se faire comprendre de son mystérieux ami en lui parlant son propre langage, le jeune sylvain coupe un roseau et improvise un chant; mais les fausses notes, les *couacs* l'arrêtent bientôt, et il rit de sa propre sottise. Cette courte et délicieuse parodie est d'un maître qui domine son sujet et qui, affranchi de la tyrannie des formes, sait atteindre à la poésie vraie. Il y a du reste un assez grand nombre de pages où le lyrisme côtoie le style bouffe : le début du premier acte où le nain forgeron gémit de sa maladresse; le récit de Siegfried (scène I) parlant des chevreuils, des renards et des loups qu'il a observés au printemps et disant à Mime :

> Le poisson fuit dans les flots clairs,
> Le pinson vole aux buissons verts :
> Tel je m'enfuis, tel je m'envole.

Il est impossible d'assister à une représentation de *Siegfried* sans être, comme disait un grand musicien français, Emm. Chabrier, « bouleversé d'admiration ». Cette richesse de la puissance créatrice n'a d'égale que les œuvres de Bach et de Beethoven. Une telle musique, si on la dégage de son programme concret, est un de ces mondes *possibles* que construit l'imagination des grands artistes ou

des grands penseurs et qui enveloppent beaucoup de réel dans beaucoup de rêve. « Dans l'*Anneau du Nibelung*, dit M. Lichtenberger, on peut voir des tendances *païennes*, parce que Siegfried est le type de l'homme heureux de vivre et guidé par la loi de nature; des tendances *chrétiennes*, parce que l'idée de la rédemption apparaît clairement au dénouement où Brünnhild s'élève, comme Parsifal, jusqu'à la suprême sagesse et la suprême pitié, et accomplit l'acte libérateur qui met fin, dans l'univers, au règne du mal; des tendances *optimistes*, parce que les représentants de l'égoïsme et de la haine sont vaincus dès que le règne de l'amour est fondé parmi les hommes; *pessimistes*, parce que Wotan renonce finalement au désir de vivre.... » Soit; mais la musique est si belle que, prenant à rebours la genèse indiquée par Wagner, on serait tenté de voir dans cette œuvre une symphonie qui, par un épanouissement naturel, s'extériorise de plus en plus, tend à la précision analytique et arrive finalement aux idées relativement claires et distinctes formulées par des textes verbaux. Mais peu importe le mode d'explication! Il y a dans *Siegfried* une vie pleine, jeune et diverse, traversée de multiples mouvements et toute d'harmonie, un jaillissement continu d'idées mélodiques bien ordonnées; quand on croit le courant de l'inspiration épuisé, de tous côtés arrivent de nouvelles poussées triomphales qui vous emportent de surprises en enchantements, et arrachent d'involontaires exclamations. Nous renonçons à citer quelques passages.

Nous avons esquissé un exposé impartial de la *Tétralogie*. Avant d'en terminer l'histoire, nous pouvons essayer ici de la juger en adoptant l'esthétique de Wagner lui-même, c'est-à-dire en nous demandant si l'auteur a réellement fait ce qu'il voulait faire.

Dans cet énorme poème musical, Wagner a trouvé, pour la musique d'opéra, une formule dont la convenance a été universellement reconnue. Il n'est pas cependant *dramatique* au sens où on prend communément ce mot. Il n'est nullement appliqué à employer ces effets de surprise et d'émotion brusque, ces coups de théâtre, dont on trouve un premier et si typique exemple dans l'*Orfeo* de Monte-

verde (récit de la ménagère annonçant la mort d'Eurydice). Il aime plutôt à s'étaler et couvre ses livrets par grandes nappes. Avec l'état d'esprit d'un musicien qui écrirait une épopée, il développe complaisamment des *récits* qui paraissent avoir à ses yeux une importance capitale parce qu'ils déplacent, suivant son esthétique propre, l'intérêt de l'opéra, mais qui font assez souvent longueur en mettant à de rudes épreuves de patience l'auditeur de race latine et même celui de race anglo-saxonne; ou bien, à larges coups de pinceau, il brosse des tableaux magnifiques.

Wagner veut qu'on le juge comme dramaturge, non comme musicien: mais adopter ce point de vue de son choix, c'est exposer son œuvre à une condamnation. Tous les chefs-d'œuvre du théâtre antique et du théâtre moderne nous permettent de poser ces deux principes : 1° le drame est une action; 2° la forme supérieure de l'action particulière au drame, c'est une lutte morale, dans un même personnage, entre des passions contraires, ou entre une passion et un devoir : de là naissent la *terreur* et la *pitié* (formule classique du théâtre grec), ou l'*admiration* (mot qui résume le système créé par Corneille et suivi par presque tous les librettistes venus après lui) : ainsi sont conçus le Prométhée et l'Oreste d'Eschyle; ainsi le rôle du cardinal dans *la Juive*, celui de Raoul dans *les Huguenots*, celui de Fidès dans *le Prophète*.... Rien de semblable dans la *Tétralogie* de Wagner. Ce sont des contes fantastiques, des *récits* — et non des *drames* — quelque chose d'analogue aux histoires qu'a illustrées Rimski-Korsakof dans ses poèmes symphoniques, et rien de plus. — En second lieu, il est bien difficile de voir un retour au *purement humain* dans des poèmes où il y a des ondines, des nains, des monstres, des Walkyries chevauchant au milieu des nuages, des géants, des divinités comme Erda ou Wotan, et pas un seul homme. Par une haine très légitime des conventions où se traînait l'opéra de son temps, Wagner semble s'être réfugié dans un monde beaucoup moins banal, mais tout aussi conventionnel et peut-être plus faux. Il se pourrait que les livrets de Quinault, malgré leurs fadaises, soient plus près de l'humanité que l'*Or du Rhin*. En ce qui concerne la musique, une des

innovations principales de Wagner a été de rejeter les anciennes divisions de chaque acte d'opéra en parties distinctes telles que *air*, *duo*, *chœur*, *trio*, etc.... Cette suppression, nous l'avons vu, est plus apparente que réelle. On peut bien enlever les étiquettes, mais à moins de se condamner à une affreuse monotonie, il faut conserver les choses. La marche du drame ne souffrait nullement de l'ancienne esthétique. Je n'alléguerai pas ici l'exemple des opéras français, puisqu'il s'agissait précisément de modifier leurs usages considérés comme tyranniques et mauvais; mais je me bornerai à rappeler que des drames lyriques particulièrement admirés de Wagner, ceux du théâtre grec (la comédie aussi bien que la tragédie), étaient divisés en « numéros », comme nos partitions modernes, chacun de ces numéros ayant sa forme distincte et sa versification particulière.

On pourrait soutenir, sans trop lui faire tort, qu'il convient de voir en Wagner un conteur épique, un décorateur sonore d'une puissance exceptionnelle, et, en matière de théâtre, un organisateur de féeries colossales. A ce dernier titre, l'auteur de la *Tétralogie* a fait, comme Berlioz, des merveilles. Il a moins de sentimentalité que l'auteur de la *Damnation* et d'*Harold*, moins d'emportement romantique, et il se dirige avec plus de sang-froid, plus « d'objectivité », mais il a une imagination souveraine. Son orchestre a une vie, une plénitude de couleur et un éclat qui en font une des créations les plus importantes de l'art universel; il a aussi une netteté parfaite, grâce à laquelle le public ne peut se tromper sur les intentions descriptives du compositeur et le suit toujours avec curiosité.

Le *Crépuscule des Dieux*, dernier drame de la *Tétralogie*, ne fut terminé, en partition, que le 21 novembre 1874. *Siegfried* avait été achevé en février 1871. *Rheingold* et la *Valkure* furent d'abord joués isolément à Munich, en 1869 et 1870, mais contre le gré de l'auteur qui resta étranger aux représentations.

« Il faut, écrit-il à Liszt, que la représentation de mes drames des Nibelungen ait lieu à l'occasion d'une grande fête, *qu'il y aurait peut-être lieu d'organiser dans ce but. Il faut qu'elle se déroule en trois jours consécutifs, à la veille desquels on donnera le prologue.* » (*Lettre datée d'Alisbrunn, 20 novembre 1851.*) — « Quelque hardi,

extraordinaire, peut-être même fantastique que mon plan puisse te paraître, sois bien convaincu qu'il n'est pas le fruit d'un caprice, d'un calcul d'effets purement extérieurs, mais qu'il s'est imposé à moi comme la conséquence nécessaire de l'essence et du fond du sujet qui m'a rempli tout entier et que j'éprouve le besoin de traiter dans toute son étendue. Le traiter comme il m'est permis de le faire, au double titre de poète et de musicien, est pour le moment mon seul objectif : tout le reste doit m'être indifférent jusqu'à nouvel ordre. » (*Ibid.*) — « Pour la représentation de mes drames des Nibelungen, je n'espère pas vivre assez longtemps pour les voir jouer à Berlin, ou à Dresde, encore moins ailleurs. Ces grandes villes et autres semblables, avec leur public, n'existent plus pour moi. Comme auditeurs de mes œuvres, je ne rêve qu'un groupe d'amis qui, dans le but de les connaître, se réuniraient exprès quelque part, *de préférence dans quelque belle solitude*, loin de l'atmosphère épaisse des villes et de l'air empesté que nous font respirer l'industrie et la civilisation modernes. » (*Lettre de Zurich, 30 janvier 1852.*)

Pour ces exécutions idéales, Wagner fixa son choix sur Bayreuth, petite ville de Bavière qu'il trouva encore trop mondaine, car c'est sur une colline des environs que fut construit le théâtre dont il avait lui-même tracé le plan et dont la première pierre fut posée le 22 mai 1872. Il fallait beaucoup d'argent. Des associations furent créées en 1871, mais provoquèrent plus d'élan chez les musiciens que de générosité chez les financiers. Wagner refusa les offres du théâtre de Berlin, comme il refusa plus tard les propositions venues de Londres et de Chicago. Un appel général, lancé en 1873, ne donna pas les résultats nécessaires ; le projet de représentation solennelle (*Festspiel*) pour 1874 dut être abandonné. Au moment de la déroute, l'intervention du roi Louis II de Bavière fut décisive ; elle permit le *Festspiel* intégral qui eut lieu à Bayreuth, au mois d'août 1876. En des soirées inoubliables fut saluée une ère nouvelle pour le théâtre et pour la musique ; mais la grandeur de l'enthousiasme n'eut d'égale que celle du déficit des recettes. Pour combler l'abîme, on s'adressa au Reichstag, qui refusa les crédits ; il fallut renoncer à de nouvelles solennités pour 1877. On revint alors au système des associations et des souscriptions internationales, avec un périodique comme organe central, les *Bayreuther Blätter*, fondées en 1878 ; mais, à partir de ce moment, on dut se résigner à

la représentation fragmentaire de la *Tétralogie* dans les théâtres étrangers.

Wagner ne put jamais approuver les représentations banales de ses œuvres et se tint toujours, avec une fierté légitime, en dehors des affaires rappelant les usages du vieil opéra. Il trouvait « dégoûtant » qu'un directeur lui parlât de monter une œuvre de lui « comme il aurait parlé à Flotow de *Martha* ». Après une représentation du *Ring* à Berlin en mai-juin 1881, devant l'empereur, son fils, toute la cour et le public le plus choisi, un chanteur-impresario crut bien faire en organisant une sorte d'apothéose. Après la dernière scène du *Crépuscule*, le rideau se relève, laissant voir R. Wagner entouré de tous ses interprètes. Neumann se met à le haranguer : « Au moment solennel où prend fin l'œuvre grandiose qui nous réunit, permettez-moi d'exprimer ma gratitude profonde.... » A peine ces mots étaient-ils prononcés, Wagner fait demi-tour et quitte la scène. Le lendemain, les journaux ne manquèrent pas de souligner ce qu'ils considéraient comme une grossièreté à l'égard de la famille impériale. Wagner, sans s'excuser, écrivit qu'il avait été pris d'une indisposition subite....

« Je ne suis et ne produis quelque chose que si je réunis toutes mes aptitudes sous l'influence de la passion, si j'en use sans ménagement, et me consume en elles. » (*Lettre à Liszt*, 16 août 1853.) Cette phrase pourrait servir d'épigraphe à un autre chef-d'œuvre dont nous avons à parler.

Tristan et Isolde, tout aussi en dehors que le *Ring* des anciens usages de l'opéra, fut plus conforme encore aux théories de l'auteur et, par suite, destiné à une fortune théâtrale assez pénible. C'est peut-être le meilleur ouvrage de Wagner. Avec lui nous sortons des mythes pour entrer dans une région brûlante, chargée de passion, et où l'œuvre d'art, consacrée tout entière à une peinture pénétrante et désenchantée de l'amour, est un drame vécu. Il y a deux voies d'accès à *Tristan* : les amours de Wagner et de Mathilde Wesendonk, et la philosophie pessimiste de Schopenhauer. L'une et l'autre sont remplies des témoignages de l'humaine souffrance; l'historien ne peut s'y engager qu'avec respect.

Pendant son exil à Zurich, R. Wagner s'était lié d'amitié avec Otto Wesendonk et sa femme Mathilde. Le mari fut son bienfaiteur; il procura au grand musicien cette sécurité matérielle qui est indispensable au travail. La femme, d'esprit élevé et de noble caractère,

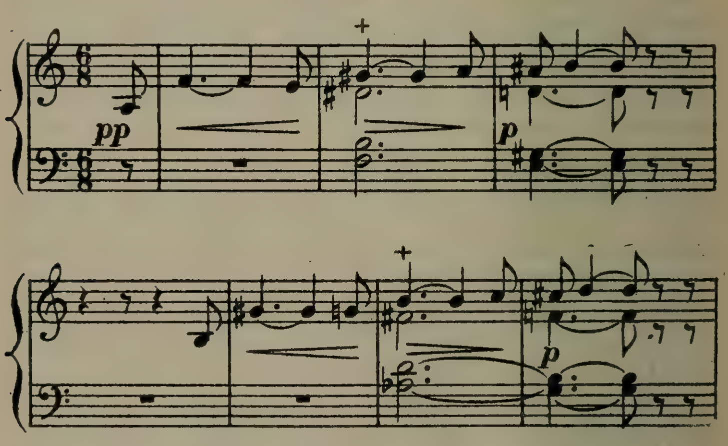
comprit la nature d'élite que le hasard des circonstances avait jetée dans sa vie. Elle-même était poète. C'est sur des vers écrits par elle que Wagner composa, en 1857-58, cinq lieder. Dans une lettre à sa sœur Claire (20 août 1858), Wagner a résumé l'histoire de cet amour d'abord hésitant, en lutte avec lui-même, muet, avoué enfin, irrésistiblement proclamé, mais tout de suite assombri et douloureux, parce que, dit-il, *il ne pouvait être question d'union entre nous*. Comme Werther auprès de Charlotte, l'auteur du *Ring* connut la mélancolie tragique d'un rêve impossible. « M'élever jusqu'à toi, être digne de toi, c'est la seule idée qui soutienne ma vie ! » Il écrivait en 1863 à Mme Wille : « Elle a été et elle reste mon premier et mon unique amour. » Mathilde était pour lui « l'Ange de la Vérité ». Il y a un *Journal* et toute une correspondance qui nous font connaître l'intensité de cette passion refoulée sur elle-même, obligée de se vaincre par un effort héroïque. Il fallut renoncer et se séparer. *Tristan et Isolde*, qui peint l'amour ayant pour fin l'anéantissement de l'être, est sorti de là ; cette période où la sensibilité du musicien était bouleversée à de grandes profondeurs fut la plus féconde de sa vie pour la production artistique. « Si j'ai écrit *Tristan*, c'est à toi que je le dois et je t'en remercie du fond de l'âme, pour l'éternité. » (*Lettres à Mathilde Wesendonk*, 10 et 26 avril 1859, 21 déc. 1861, etc.) On peut rapprocher ce passage d'une lettre à Liszt : « ... *Comme dans mon existence, je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour*, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous les rêves, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête *Tristan et Isolde* : c'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante ; quand j'aurai terminé cette œuvre, je me couvrirai de la *voile noire* qui flotte à la fin, — pour mourir. »

La même lettre (*Correspondance de Wagner et de Liszt*, trad. française par L. Schmitt, II, p. 50 et suiv.) nous fait connaître les sentiments de Wagner sur les ouvrages du pessimiste Schopenhauer, qu'il avait commencé à lire en 1854 : « A côté des progrès si lents de ma musique, je me suis exclusivement occupé d'un homme qui est venu dans ma solitude comme un présent du ciel : c'est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant.... Quels charlatans sont à côté de lui les Hegel, etc. ! Son idée maîtresse, la négation finale de la volonté de vivre, est d'un sérieux terrifiant, mais c'est la seule qui implique la délivrance. Naturellement, elle n'a pas été nouvelle pour moi ; et, en général, personne ne peut la concevoir sans l'avoir déjà eue en germe. Mais c'est ce philosophe qui, le premier, m'en a fait voir l'évidente vérité. Quand ma pensée se reporte aux tempêtes dont mon cœur a été battu, à l'effort désespéré avec lequel il se cramponnait involontairement à l'espérance de vivre, — maintenant encore, quand parfois la tempête augmente et devient ouragan, je n'ai trouvé qu'un calmant qui m'aide à trouver le sommeil dans les nuits d'insomnie : c'est le sincère, l'ardent désir de mourir ; je voudrais l'inconscience totale, le néant absolu, la fin de tous les rêves, la délivrance unique et définitive. » — Nous repro-

chions à la *Tétralogie* d'être en dehors de l'humanité. Ici on entend le son de l'humaine et extrême détresse....

Achevé en 1859, accueilli mais non représenté par les théâtres de Karlsruhe et de Vienne, *Tristan* fut joué pour la première fois à Munich le 10 juin 1865.

Le drame vécu, en devenant une action lyrique, s'enrichit donc d'une idée philosophique; il se généralise. Tristan, Isolde ne sont pas des caractères marqués par des traits individuels, comme les personnages du *Ring;* l'un et l'autre sont *une passion qui va*, si l'on peut parodier ainsi la formule par laquelle Hernani se définit lui-même; ils sont l'amour porté irrésistiblement au maximum d'intensité, et ne voulant plus d'issue que dans l'anéantissement. La sobriété et la nature des moyens employés pour donner un cadre aux trois tableaux où se concentre l'intérêt rappelle la tragédie classique. Dès les premières mesures du Prélude, est exprimée avec autant de force que de netteté cette idée de la séparation fatale dont Wagner avait ressenti toutes les souffrances :
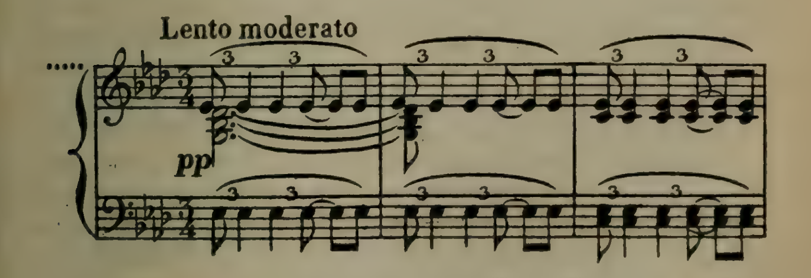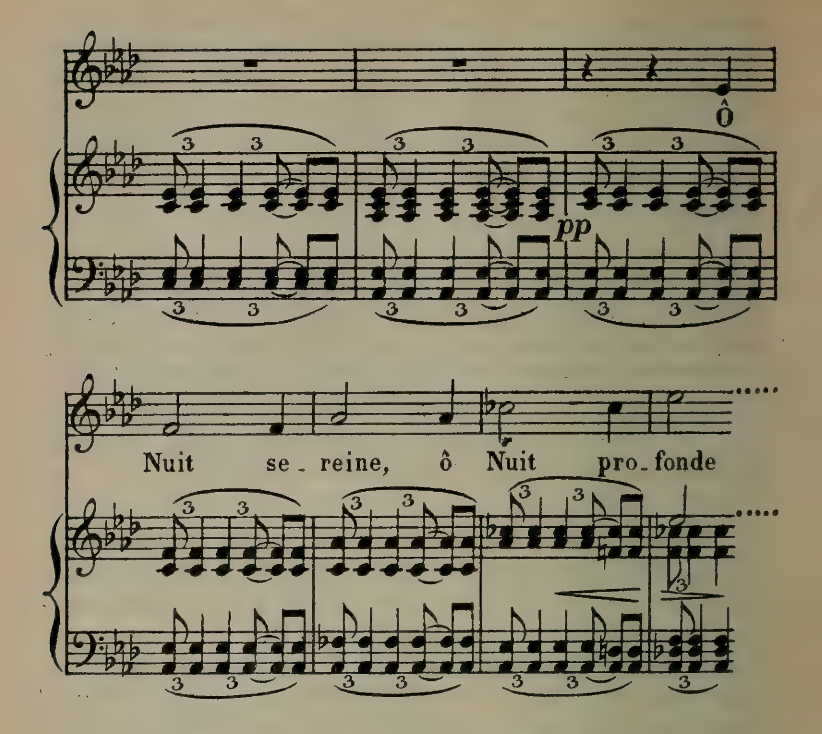


Cet accord (*) déchirant est un troublant mélange de timbres : Wagner y fait entrer deux hautbois, deux clarinettes en *la*, un cor anglais, un premier et un deuxième basson et un violoncelle. C'est l'image sonore d'un brusque et douloureux conflit, où les idées de la pièce sont condensées, après l'élan de passion (repris et développé au

cours de tout le prélude) indiqué par l'anacrouse. Les deux dessins chromatiques à direction divergente (*fa*, *mi*, *ré*, *ré* — *sol*, *la*, *la*, *si*) font songer au mot de Shakespeare au sujet de la séparation de deux amants : « Nous sommes comme les deux planches de la barque qui se disjoignent, pour s'enfoncer chacune d'un côté différent de l'abîme... ».

Pour rendre compte de cet accord, les professeurs d'harmonie allemands ont accumulé des insanités telles que le directeur des *Bayreuther Blätter* paraît avoir inséré leurs analyses à titre de simples renseignements, sans se prononcer. Suivant les habitudes classiques ici observées par Wagner, nous considérons le groupe dissonant *si-ré-fa-la* comme renversé, avec appoggiature du *ré* et du *la*, et faisant sa résolution sur un autre accord dissonant de 7e (encore avec une appogiature), construit sur la dominante du ton. L'accord de la 6e mesure s'explique de façon analogue.

Le duo d'amour du 2e acte ne comprend pas moins de 62 pages dans la partition pour piano. Nous sommes dans un parc planté de grands arbres, baigné par une lumineuse nuit d'été. On entend au loin des fanfares de chasse; une poésie pénétrante enveloppe tout le paysage. Le duo n'est pas construit d'après un canon musical; c'est une scène de psychologie profonde (par l'expression musicale), où le dynamisme passionnel se développe dans un ordre naturel, et où le compositeur s'écarte des coupes usuelles uniquement parce qu'il veut rester dans la nature et dans la vérité. Après l'explosion de joie du début, l'orchestre arrive, par une longue préparation et des modulations d'une grande douceur, à cet épisode mélodique :

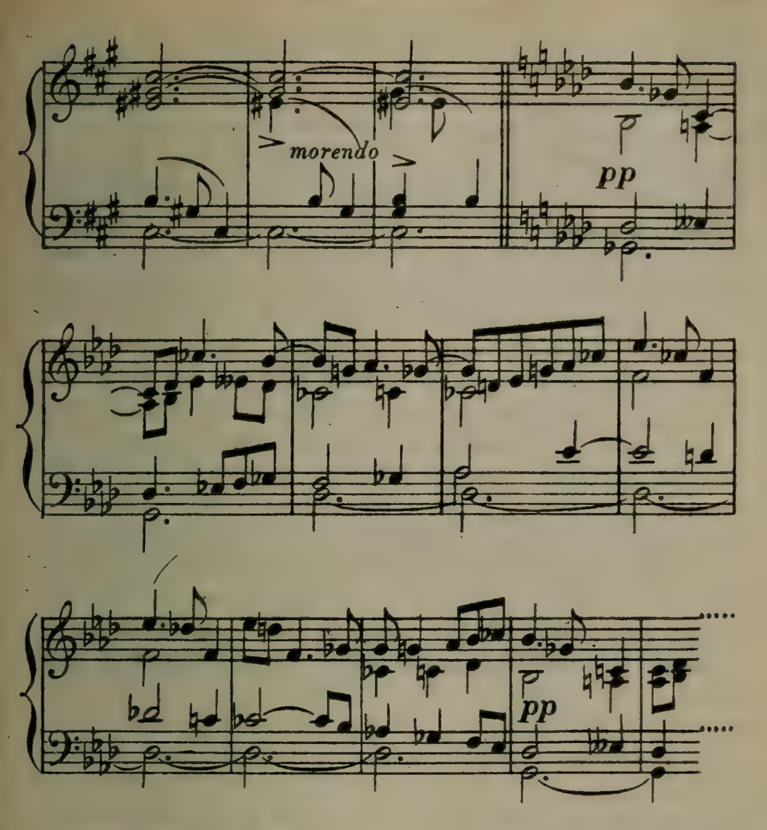




Il ne s'agit pas de la nuit complice des tendresses, protectrice de l'amour d'un Roméo et d'une Juliette, mais de la nuit prise comme symbole de la mort, à laquelle aspirent les deux amants :

> Confonds nos cœurs, confonds nos âmes
> Au sein sacré du gouffre obscur!...

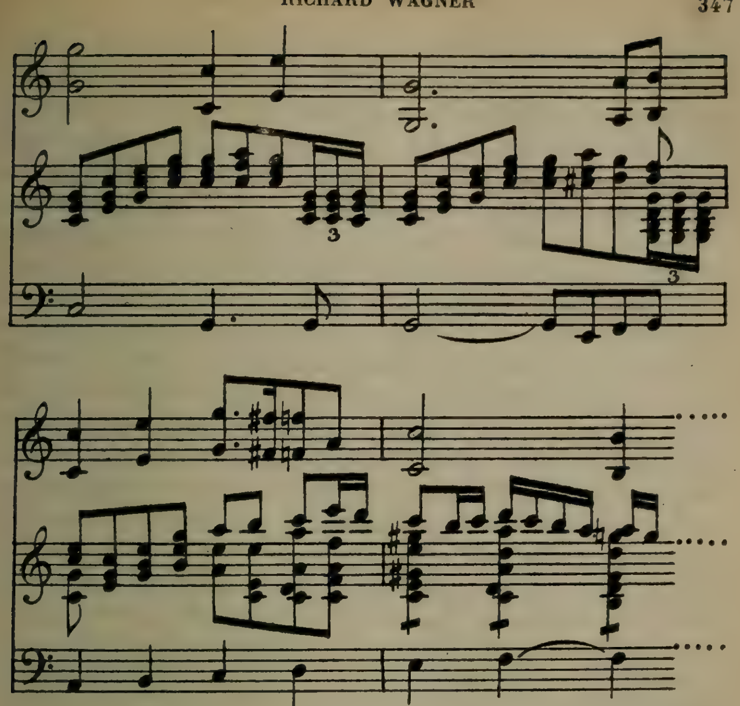
Le retour au néant est désiré moins par désespérance devant les obstacles de la vie que comme aboutissement suprême de l'extase ressentie cœur contre cœur, lèvre à lèvre : page caressante et douloureuse, qui met à nu le tréfonds des âmes et où l'intensité de l'expression, sans aucun emploi des violences vocales, atteint une limite. La réceptivité de l'auditeur arrive elle-même à sa limite quand ce thème, chanté tour à tour par Iseult et par Tristan, est repris à l'orchestre par les violoncelles :



Ce thème reparaît dans la grande scène du dénouement où Iseult vient mourir près de Tristan. Wagner ne voulait pas que ses drames lyriques fussent écoutés comme des opéras ordinaires; pour celui-là cependant, il est bon de le voir un peu du dehors et de conserver (si on le peut) le point de vue du *divertissement*, sans trop pénétrer, dans ce monde magique et douloureux, jusqu'à l'âme intime de l'œuvre où l'inspiration du musicien de génie se confond avec l'expérience de l'homme et la philosophie de la vie; sans quoi la Musique, en ajoutant sa formidable puissance à l'expression réaliste des désenchantements de l'amour, renouvelle en les accentuant les épreuves les plus pénibles de la sensibilité....

Un tel sujet nous oblige à négliger momentanément les

dates divisant notre travail; nous retrouverons tout à l'heure Wagner à Paris, sous le second Empire. Au *Ring* et à *Tristan* s'oppose la comédie lyrique des **Maîtres chanteurs de Nüremberg**, commencée en 1862 et jouée à Munich le 21 juillet 1868. Wagner n'a pas donné à cette œuvre éblouissante une étiquette précise; c'est une comédie savoureuse, un peu lente dans le développement de l'action, d'une richesse de formes parfois massive à dessein et d'une lourdeur voulue, avec des touches de poésie délicieuse — où le compositeur a raillé les formes compliquées de la technique pédante, tout en montrant qu'il savait jouer supérieurement avec elles. Il s'est dépeint lui-même sous les traits d'un représentant du chant libre, nouveau et d'inspiration personnelle, le jeune Walter, qui, pour obtenir la main d'Éva, pénètre dans la société des maîtres chanteurs et prend part à un concours; il s'oppose au pédantisme de la vieille école où on ne connaît qu'un art formel, sec, sans vie, où on juge les nouveautés d'après un arsenal de règles tyranniques, en marquant les fautes de chaque exécution sur un tableau. Dans une esquisse de l'œuvre, le nom de Hanslick (*sic*), l'anti-wagnérien autrichien, était donné au rôle de Beckmesser. La musique, ici, n'est pas ajoutée à l'action; elle y est incorporée, incluse comme le noyau dans le fruit. Wagner peint les mœurs bourgeoises des vieilles corporations en leur conservant leur physionomie archaïque et très allemande, avec un réalisme pittoresque, aisé, qui rappelle les comédies d'Aristophane et les personnages secondaires de l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe. De son Berckmesser, il a fait une figure bouffe de premier ordre. Au dialogue lyrique dont il use comme d'une forme fondamentale, il ajoute des chœurs. mais là seulement où les sentiments identiques des acteurs le permettent. La nature même de son sujet l'a conduit à user, non sans malice, du style d'imitation et des artifices les plus hardis du contrepoint. Il associe par exemple, avec beaucoup d'éclat et non sans quelque ironie (?), trois motifs principaux de son œuvre :



Une telle construction est infiniment supérieure, comme valeur technique, aux chœurs à 48 voix d'Agostini et de Benevoli dont nous avons parlé en étudiant le xvie siècle!

La polyphonie de l'ouverture, à la fois grandiose et ciselée, avec sa claire franchise, son indéfinissable archaïsme, ses beautés de détail, fait songer à certains tableaux de Dürer — les *Cavaliers de l'Apocalypse* — ou encore aux floraisons de pierre illustrant la façade des églises gothiques.

On a indiqué, ingénieusement, certaines analogies d'idées et de forme entre les drames dont nous venons de parler et **Parsifal**. Cette dernière œuvre n'en a pas moins un caractère à part ; ce n'est pas sans raison que Wagner l'avait réservée exclusivement au théâtre de Bayreuth, où le *genius loci*, conspirant avec le *genius operis*, met l'auditeur dans un état d'esprit spécialement favorable, et auquel le chef-d'œuvre fut envié par les théâtres des autres pays jusqu'en

1913. Commencé en 1877, et, après diverses interruptions de travail, achevé à Palerme en 1882, *Parsifal* justifie le mot de Wagner disant après avoir écrit le poème : « Je crois avoir mis le pied sur un domaine qui est et doit rester absolument étranger aux théâtres d'opéra. » Son étiquette allemande, *Bühnenweihfestspiel,* désigne une solennité religieuse plus qu'un spectacle. Le sujet, dans sa partie essentielle, est austère : il est rempli par le culte du Graal, vase dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli quelques gouttes du sang versé sur la croix par Jésus. Wagner n'était pas catholique. Dans une lettre à Mathilde Wesendonck (156e du recueil), il dit qu'il a assisté à une fête du Saint-Sacrement et qu'il a trouvé « inexprimablement déplaisante cette comédie de clinquant » (*Flitterreligionskomödie*). Il n'était même pas théiste et ne voulait pas croire à l'immortalité de l'âme. Il y a une lettre de lui (13 avril 1853) où il dit à Liszt, dont il respectait la foi sans la partager : « Moi aussi, j'ai une foi puissante : je crois à l'avenir de l'Humanité ; et cette croyance, je la tire simplement d'un besoin de mon âme.... La seule nécessité vraiment belle est celle de l'amour (il entend par là le contraire de l'état d'égoïsme). Arriver d'une façon effective à la connaissance de cette nécessité, telle est la tâche de l'histoire du monde ; quant au théâtre sur lequel cette connaissance doit se manifester un jour, *il n'y en a pas d'autre que la terre, que la nature elle-même,* car c'est d'elle que naît tout ce qui nous conduit à cette heureuse et salutaire connaissance. » Wagner n'en a pas moins écrit une œuvre quasi liturgique, dont la scène principale est la cérémonie du vendredi saint, et dont la conclusion est celle-ci : après le miracle de la lance guérissant la blessure d'Amfortas, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, descend et vient planer sur la tête de Parsifal qui bénit les chevaliers du Graal agenouillés. Meyerber scandalisa les protestants allemands lorsqu'il introduisit dans ses *Huguenots* le choral de Luther. Combien plus grande est l'audace de Wagner ! Sans être catholique intransigeant, par un simple sentiment des convenances, on éprouve parfois un malaise à voir des gestes rituels reproduits par des comédiens devant des

spectateurs en toilette de bal. Mais Wagner, qui avait l'imagination d'un Shakespeare, a donné tant de puissance à l'expression de l'idée religieuse et créé autour de l'action une telle atmosphère de recueillement, de piété profonde et mystique, que l'œuvre s'impose au respect comme le spectacle d'un culte réel. Dès les premières lignes du colossal Prélude, il donne l'impression d'un Michel-Ange musicien qui bâtirait, pour l'adoration et la prière, un temple grandiose. Aussi bien, la religion n'est ici qu'un symbole : l'importance du Graal peut être comparée à celle de l'Or du Rhin dans le *Ring*, et la rédemption finale due à la pitié et à l'amour de Parsifal n'est pas sans ressemblance avec celle qu'assure Brünnhilde, au dénouement de la *Tétralogie*. Selon son habitude des contrastes et son application habituelle à faire de chacun de ses drames une somme de légendes diverses, Wagner a varié son point de vue : aux chevaliers du Graal, il oppose deux figures païennes, le magicien Klingsor et la sorcière Kundry, auxquels est consacrée, au 2e acte, une scène qui paraît factice et fait longueur; au mysticisme et à sa chère idée de la rédemption par la pitié, il rattache le naturalisme où sa musique aime tant à se mouvoir et atteint de si heureux effets poétiques. Par là, il anime un drame qui risquait d'être monotone et froid, et répugnait même aux conditions que doit réaliser une œuvre de théâtre. Le spectacle des souffrances physiques d'Amfortas étendu sur sa chaise, paraît étrange, déplaisant; pénible aussi est l'attitude de Parsifal qui, debout et muet, tournant le dos au public, assiste à une très longue cérémonie religieuse. Parsifal est un frère du jeune Siegfried, un enfant de la nature, ignorant tout de ses origines, ne sachant encore distinguer les bons et les méchants. Bien souvent, autour de lui, Wagner fait chanter la vie des choses, qui se continue dans le personnage. Le chœur des Filles-Fleurs qui, dans le jardin magique, essaie de l'arrêter et de le séduire, est d'abord une explosion d'allégresse jeune, puis un enchantement de grâce mélodique où Wagner montre qu'à l'occasion il sait avoir autant d'élégance et de délicatesse que de puissance. La poésie naturaliste et diffuse que Wagner excelle à exprimer (par exemple dans les
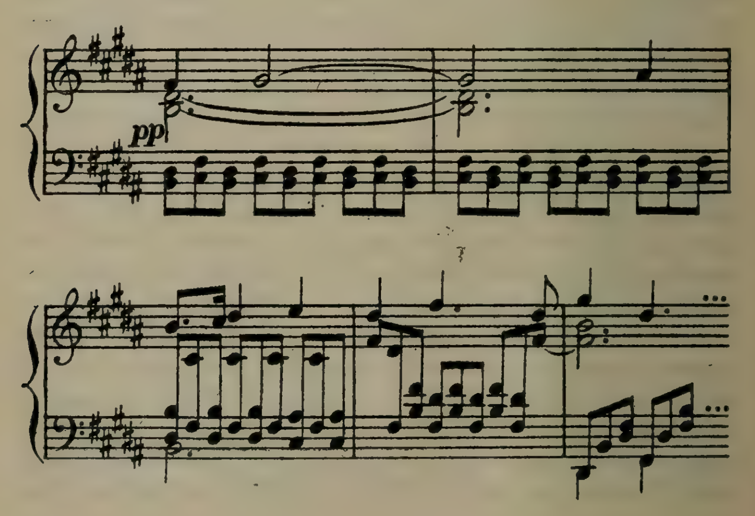
Murmures de la forêt, ou lorsqu'il décrit, dans le *Crépuscule des Dieux*, le ruissellement du Rhin, ou encore dans la scène qui précède le duo d'amour au second acte de *Tristan*) n'est nulle part aussi pénétrante que dans la scène du 3e acte où Parsifal, après avoir pris de l'eau à la source pour *baptiser*, si l'on peut dire, Kundry, se retourne et regarde, ravi, la forêt et la prairie éclairées par le matin, en se rappelant l'assaut des Filles-Fleurs aujourd'hui moins agressives :

> *Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön !*
> etc....

ou, d'après la traduction d'Alfred Ernst :

> Comme aujourd'hui les prés fleuris sont beaux!
> De merveilleuses fleurs jadis
> Jusqu'à mon front, ardentes, se dressèrent;
> Mais quel éclat, quel charme neuf
> Aux plantes, fleurs et fleurettes!
> Jamais leurs souffles enfantins
> N'ont eu pour moi langage si doux.

Ce chant est précédé et soutenu par celui de l'orchestre, où les cors et les hautbois s'unissent aux instruments à cordes faisant, en sourdine, comme la teinte de fond du tableau :



(p. 231 et suiv. de la partition réduite pour piano et chant par JOSEPH RUBINSTEIN).

En de telles pages, Wagner touche tous les points sensibles de l'âme : il unit la vie de l'esprit à la vie des choses; il sait parler au cœur en même temps qu'à l'imagination, et enveloppe l'auditeur dans une sorte de réseau magique.

R. Wagner ne peut être facilement jugé comme la plupart des compositeurs qui l'ont précédé. Il est encore plus complexe que Beethoven. Son œuvre est un bloc énorme où le penseur et l'artiste, le théoricien, le critique, le poète, le musicien, l'homme de théâtre (avec toutes les variétés de point de vue que suggère ce mot) ne font qu'un. Le caractère le plus général qu'il faut reconnaître en lui, c'est la puissance extraordinaire de la pensée. Jamais, à pareil degré d'intensité, ne furent réunis en une même personne la passion, l'esprit analytique, le goût pour la construction des systèmes, et l'inspiration d'ordre purement esthétique. Jamais romantique ne fut plus passionné et en même temps plus réfléchi, plus maître de soi. De bonne heure, il avait nettement déterminé l'idéal qu'il voulait atteindre; il s'avançait vers la conquête de son idéal avec un courage que rien ne détournait du but, et une suite, une continuité dans le progrès, qui étonnent. Ce mélange, contradictoire aux yeux de l'homme vulgaire, des facultés critiques et des facultés créatrices, est bien allemand. Au pays de Lessing et de Gœthe, la plupart des poètes et des compositeurs ont « étudié », sont docteurs, plus ou moins philologues et esthéticiens. On serait même parfois tenté de dire que, chez les Allemands, la théorie de l'œuvre d'art a presque autant d'importance que l'œuvre d'art elle-même. Wagner a condensé en soi et exalté supérieurement ces deux aptitudes de la race. Il faut remarquer qu'habituellement la première nuit à la seconde. Quand il traîne avec soi tout un appareil de thèses, de principes, de considérations historiques et politiques, l'artiste risque d'avoir une démarche embarrassée, ou un peu lente; Wagner au contraire fut, comme musicien, un génie d'une spontanéité magnifique. Et ce dernier fait m'inclinerait à l'opinion suivante, déjà indiquée : les écrits les plus

importants de Wagner sur l'opéra et le drame, sur l'histoire de l'art, sur le théâtre antique et moderne, sont, par leur date, antérieurs aux œuvres lyriques; psychologiquement, ils ne sont qu'une surpousse, un dérivé. Tout ce qui est système, tout ce qui est dit, par exemple, sur la préséance que doit avoir le livret sur la partition, est, en réalité, contrairement aux apparences, une vue de musicien qui, inconsciemment, relève la dignité de son art et en conçoit déjà les effets. Le *primum movens* de l'énorme machine fut le sentiment musical; tout est probablement parti de là.

Nous savons clairement ce qu'il a voulu faire, et nous avons essayé de montrer ce qu'il a fait. Après lui, que reste-t-il de son œuvre? La révolution qu'il eut la volonté d'opérer dans le théâtre lyrique était trop générale et trop profonde pour rester victorieuse sur tous les points, et de façon durable. Si même on la considère comme ayant uniquement pour objet de doter l'Allemagne d'un art national, on ne peut affirmer sans réserves qu'elle ait produit les résultats voulus, tant les forces conservatrices, dans les sociétés allemandes comme dans toutes les autres, s'opposent à la puissance révolutionnaire. Rien, d'ailleurs, n'était plus complexe que cette situation. Par sa conception générale du drame, Wagner était moins l'homme de l'avenir que l'homme du passé, puisqu'en remontant aux légendes et à la mentalité primitive, il prenait son idéal artistique et social dans le théâtre grec; les routines de Philistins qui lui faisaient obstacle avaient pour appui l'évolution naturelle du goût moderne, si bien que, par rapport à une régression vers l'archaïsme, c'est plutôt elles qui représentaient le mouvement vers l'avenir. Mais peu importent les étiquettes qu'il conviendrait de donner à ces modalités de la pensée. Wagner avait rêvé de rendre au théâtre le caractère national et religieux qu'il avait chez les Grecs. Il était chimérique de vouloir restaurer les mœurs d'une *cité* comme l'Athènes du ve siècle avant notre ère, dans une *agglomération d'États* comme celle qui formait l'Allemagne du xixe siècle. Nous avons autant de peine à refaire en nous l'état d'esprit d'un contemporain d'Eschyle et de Sophocle, ou même à le comprendre objectivement, qu'à nous mettre, par un effort

d'imagination, à la place d'un courtisan de l'ancien régime pour goûter ces compositions musicales dont les menuets, les loures, les passacailles, etc., faisaient tous les frais.

Pour créer un art national, il ne suffit pas de traiter un sujet puisé à des sources nationales et de faire don à son pays d'un chef-d'œuvre. Il faut qu'un tel bienfait soit compris et qu'il fasse impression autrement que par quelques triomphes exceptionnels. En pareille matière, la façon de recevoir, dans le public, a autant d'importance que la façon de donner, chez le compositeur. Or, comment notre temps a-t-il reçu l'évangile wagnérien? Les exigences impérieuses du Maître peuvent être ainsi résumées : 1° subordination de la musique à la poésie; 2° transformation profonde des livrets, pour le fonds, le choix des sujets, le style, — et retour aux mythes primitifs; 3° pour la musique, abandon définitif des anciens cadres et des formes traditionnelles de l'opéra; création d'un système permettant de respecter l'unité du drame, et établissant une nouvelle hiérarchie des valeurs dans les moyens d'expression; 4° changement de la disposition matérielle des théâtres; 5° rééducation des artistes du chant d'après un programme déterminé; 6° éducation du public. Entreprendre une telle réforme, c'était vouloir remonter un courant d'une tranquille et formidable puissance. Le public — si l'on néglige les plaisanteries faciles de quelques chroniqueurs légers — a bien fini par sentir la grandeur et la beauté de l'art wagnérien; mais ceux-là mêmes qui ont pour lui le plus de respect et d'admiration en ont bientôt oublié les caractères qui, dans la pensée de l'artiste, étaient fondamentaux, et l'ont peu à peu réintroduit — en lui réservant d'ailleurs une place d'honneur — dans une classification des opéras conforme à l'usage et en dehors de laquelle il voulait être maintenu. (C'est ce que fait M. Guido Adler dans la conclusion de ses *Vorlesungen*, et son opinion a une valeur représentative.)

Comme poète, Wagner ne s'est pas imposé ainsi qu'il le voulait. Combien de ses plus chauds admirateurs oseraient dire que leur hommage va d'abord au versificateur, ensuite au musicien? Combien y en a-t-il, au contraire, qui s'abandonnent au charme puissant de la *Tétralogie* sans

avoir des idées claires et distinctes sur cet étrange sujet, et qui même, selon le conseil de Lohengrin, respirent le parfum sans vouloir connaître le nom de la fleur! Wagner a été inégal pour le choix des sujets; dans la *Tétralogie*, c'est un terrible mythographe; il se complaît visiblement — c'est sa seule attitude agressive — à dérouler de vastes récits mythiques sans se préoccuper de la tolérance de l'auditeur. Comme écrivain, il a fait un admirable effort pour débarrasser le drame des fadaises galantes; son style est plein d'onomatopées, d'allitérations, qui, dans sa pensée, ont certainement le sens général d'une réaction énergique contre les formules sur lesquelles travaillait autrefois le compositeur. Mais les détails de la forme, intéressants à la lecture, peuvent-ils au théâtre avoir une importance sérieuse? On entend si peu les paroles, avec un pareil orchestre! Ce sont des coquilles de noix confiées à l'eau du torrent. On peut d'ailleurs contester que, sur ce point, l'exécution ait été aussi louable que la conception. « Il n'y a pas longtemps, dit M. Karl Storck (dans une *Histoire de la musique* parue en 1910), un périodique de Berlin a fait une enquête : il a demandé à un grand nombre de poètes connus s'ils considéraient Wagner comme un confrère; tous ont répondu négativement — sauf un seul, pour qui Wagner est le plus grand auteur dramatique depuis Schiller. » Nous avons bien aujourd'hui quelques compositeurs qui écrivent eux-mêmes leurs livrets suivant l'exemple wagnérien; mais il n'en résulte qu'un changement dans la rédaction des affiches (*paroles* et *musique de*...), et cela ne constitue pas une révolution. Il est donc arrivé, par la force des choses autant que par l'impuissance des musiciens ultérieurs à suivre de tels principes, que les idées de Wagner sur le rôle du poète en matière lyrique ont perdu leur signification pratique, leur vertu de progrès, et que les livrets n'ont pas changé grand'chose aux usages. En fait, le public qui se rend à l'Opéra n'a pas modifié son état d'esprit; et, si l'on excepte les hommes de parti, les chauvins intransigeants ou secrètement envieux, les journalistes préoccupés de faire une chronique plaisante, le public est d'une docilité qu'on ne saurait trop admirer. Il s'intéresse au spectacle,

aux décors, aux caractères, à l'action, à la musique qu'il écoute avec recueillement, avec une patience respectueuse quand il le faut; mais cette disposition était exactement la même lorsqu'il venait entendre la *Juive*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, les *Huguenots*, *Zampa*, le *Domino noir*, tous les ouvrages du répertoire. Malgré ces constatations qui atténuent son rôle de révolutionnaire et réduisent beaucoup les effets de ses théories, Wagner garde un très haut mérite, car un poète — surtout au théâtre — ne doit pas être jugé uniquement d'après son style. Il a montré une richesse d'imagination et un art de la construction qui lui font le plus grand honneur. La majorité de ses pages les plus brillantes permettrait de le ranger dans la catégorie des *visuels*. Il aime les réunions solennelles de personnages, les cortèges qui se déroulent lentement, les grands tableaux bien composés; quoiqu'il n'ait pas, dans le maniement du pathétique, cette adresse ou cette science de l'effet qu'on trouve chez des professionnels dont l'esprit était très inférieur au sien, il n'oublie jamais l'art utile des contrastes. Ces qualités se retrouvent, avec un sentiment profond de la vie, dans les caractères de femme qu'il a tracés : Senta, Elsa et Ortrude, Elisabeth et Vénus, Brünnhild, Kundry, Brangaine, Eva, Magdalena. Dans la galerie si variée des portraits masculins, portraits d'hommes, de surhommes, et d'êtres inférieurs à l'homme, du hollandais à Beckmesser, de Siegmund et de Hunding aux rois Henri et Marke, d'Albéric, de Donner et de Mime à Wotan, il y a un groupe exquis, frais et charmant comme la jeunesse : celui de Siegfried, de Parsifal, de Walther et de David. Un autre mérite exceptionnel de Wagner a été de relever la dignité de l'opéra en le rendant capable de porter des idées et des problèmes moraux qui semblaient réservés à la comédie, et dont il s'est emparé avec hardiesse en traçant les caractères symboliques de Daland, de Klingsor, d'Amfortas, de Tristan.

Nous pouvons donc jeter du lest pour nous élever à une appréciation de la musique de Wagner, dégagée de toutes les considérations extra-musicales dont l'auteur l'avait encombrée. Nous pouvons même laisser de côté une idée qui a été souvent le point de mire de la critique et qui

n'avait rien de nouveau, l'association des arts de l'espace et des arts du mouvement conspirant à fonder le drame. Quel est l'opéra du XVIII[e] siècle, quelle est la tragédie lyrique de Lulli, quel est le ballet de la Renaissance où les arts du dessin n'aient pas été employés en même temps que les arts du rythme? Tous faisaient même une grande place à la danse; Wagner l'a exclue; il ne l'introduisit dans *Tannhäuser* qu'en trichant, et malgré lui.

Cette musique contient des innovations qui ont une importance capitale, mais qu'il faut distinguer du système qui lui sert de base, de sa grammaire, ou, comme on dit, de l' « écriture ». Son caractère général, surtout quand on l'examine de près dans les partitions, c'est qu'elle est essentiellement classique. Wagner use et abuse du chromatisme, des appoggiatures, des modulations enharmoniques, mais il ne prend aucune de ces licences qui scandalisent les professeurs d'harmonie. Tout ce qu'il écrit peut être analysé et justifié par des règles d'école. Son cas est celui d'un écrivain qui aurait enrichi la littérature d'une quantité prodigieuse de belles images, mais en respectant la langue et sans jamais faire violence à la syntaxe. Sa grande et féconde réforme, commencée (mais non réalisée complètement) dans le *Hollandais*, porta sur deux points. Son premier et incontestable mérite fut de lier fortement toutes les parties d'une œuvre. Il fit faire au drame lyrique un progrès décisif, analogue à celui que connut le drame littéraire le jour où la règle de l'unité de lieu mit fin à la juxtaposition de décors différents dans les anciens mystères. De l'opéra qui, encore sous l'influence des ballets du XVI[e] et du XVII[e] siècles, était une mosaïque de « morceaux », de « figures », d' « entrées »... il fit — sauf les quelques réserves que nous avons hasardées — un tout organisé et vivant, une œuvre d'art soumise à la loi primordiale de toute esthétique : l'unité. Il a surtout assoupli le style en l'affranchissant des formules de l'ancienne phraséologie. C'est là sa conquête durable, celle dont les bienfaits sont ressentis aujourd'hui par tous les musiciens de bonne foi, persuadés que, sous peine de retomber dans le banal divertissement, on ne saurait faire du théâtre musical qu'en suivant le précepte et l'exemple qu'il a donnés. Pour

arriver à cette unité sans laquelle l'opéra resterait un genre inférieur, Wagner a d'abord imaginé le système des motifs-conducteurs, *Leitmotive*, emprunté à la symphonie; qu'il l'emploie avec excès, pour relier des idées accessoires aussi souvent que des idées importantes, et de façon fatigante pour l'auditeur, c'est ce qu'on peut soutenir avec raison; mais le principe, — qu'il n'a pas inventé, — est excellent. En second lieu, il a profondément modifié l'allure du discours musical. Il n'a pas supprimé la mélodie et les beaux ensembles, comme l'ont affirmé des auditeurs qui semblent n'avoir pas d'oreilles, ou avoir des oreilles trop longues; il y a de la « mélodie », de la « romance » même, et des « morceaux » qu'on pourrait détacher, dans tous ses chefs-d'œuvre! mais ils sont à leur place, justifiés par la situation et non par le désir de briller. Ils sont, comme il convient, une exception. Wagner a enlevé aux anciennes formules du chant leur emphase, leur perpétuelle tendance à s'étaler pour des effets que la vanité des interprètes voulait distincts et sans autre raison d'être que leur virtuosité; il les a rapprochées le plus possible du langage qui convient à une action. Les ensembles vocaux sont traités d'après les mêmes principes et dans le même esprit de vérité. Que l'on songe aux exclamations du chœur qui, dans *Lohengrin*, signale l'arrivée du cygne, aux premières paroles de tendresse qu'échangent Tristan et Yseult dans le duo du second acte, aux premiers assauts de séduction que livrent les Filles-Fleurs à Parsifal : il y a là des formes brisées qui étonneraient dans une symphonie, mais qui, au théâtre, sont seules compatibles avec le mouvement et l'expression de la vie. Et voici un dernier rapprochement par lequel nous conclurons :

Wagner a repris et fait aboutir les idées qu'avaient émises, au début du XVIIe siècle, les créateurs de l'opéra, et que la frivolité des cours italiennes et françaises avait bientôt abandonnées. Si le lecteur veut bien se reporter aux textes italiens que nous avons traduits et cités au tome II de cette histoire (pages 7 et suiv.), il y trouvera indiqués la plupart des principes qui ont dominé la composition de la *Tétralogie* et de *Tristan*. C'est en Wagner

que les idées de la Renaissance ont trouvé leur tardive et leur plus splendide réalisation.

On ne peut se résoudre à quitter un tel sujet.

Voici deux épisodes de la vie de Richard Wagner, de 1860 et 1861, qui ne manquent pas d'intérêt et jettent un peu plus de lumière sur cet homme extraordinaire dont l'orgueil égala le génie; ils peignent en même temps la société parisienne au milieu de laquelle il vécut.

En 1860, Wagner voulut une revanche des années pénibles qu'il avait passées à Paris en 1839-42; il entreprit une seconde fois la conquête de la ville. Au risque de se contredire formellement sur un point de son *credo* qui avait une importance capitale, — puisque, nous l'avons vu, il s'irritait des éloges adressés à sa musique seule, sans qu'on vît l'essentiel, c'est-à-dire le drame, — il fit entendre une sélection de ses œuvres dans un concert donné au Théâtre italien, le 25 janvier 1860. Le programme était ainsi composé : 1° Ouverture du *Vaisseau fantôme*; 2° *Tannhäuser*, *a*) entrée solennelle des conviés à la Wartbourg; *b*) pèlerinage de Tannhäuser à Rome et chœur des pèlerins; *c*) Venusberg; 3° *Tristan et Isolde*, introduction instrumentale; 4° *Lohengrin* : *a*) le Saint-Graal (prélude); *b*) réveil du matin et marche des fiançailles; *c*) musique des noces à épithalame (*sic*), introduction instrumentale du 3e acte. Le programme, selon l'usage établi par l'auteur de la *Damnation de Faust*, donnait quelques lignes d'explication sur chacun de ces morceaux détachés. Ce concert fut une des soirées les plus importantes dans l'histoire du XIXe siècle. La veille, au même théâtre, on avait joué *Il matrimonio Segreto*, de Cimarosa, opéra-bouffe écrit en 1792, mais auquel les amis de la tradition avaient trouvé une exquise fraîcheur de jeunesse; on allait enfin prendre contact avec cette « musique de l'avenir » qui, disait-on, voulait tout bouleverser! « Ceux qui n'ont pas vu la salle des Italiens ce soir-là, écrivait Paul Bernard dans *le Ménestrel*, n'ont rien vu. » Ce fut une vraie séance de la Convention nationale, « un 93 musical ». Tout le Paris artiste était là : Auber — qu'allait penser de cet ouragan du *Vaisseau fantôme* l'auteur d'*Haydée?* — Berlioz, trop artiste pour ne pas comprendre, mais secrètement hostile, bien en vue dans une première loge, impassible, concentré en soi de façon inquiétante, — Baudelaire, enthousiaste et très réfléchi, les critiques professionnels divisés comme deux troupes hostiles sur un champ de bataille. Les rédacteurs de la *Gazette musicale* étaient venus représenter l'opposition organisée par Fétis en une série d'articles inintelligents et pédants, où l'auteur du *Mannequin de Bergame*, traitant d'égal à égal avec l'auteur de *Lohengrin*, disait, entre autres sottises (27 juin 1852) : « Dès que le principe du réel s'introduit dans l'art, le beau disparaît »; et encore : « je crois avoir *démontré* que les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, mais non par l'inspiration. Et pourquoi cela? parce que l'inspiration lui manque; parce qu'*il n'a pas d'idées....* Wagner a *essayé de faire par la théorie* ce qu'il n'a pu faire en réalité. » (Voir les numéros

23-32 de la *Revue et Gazette musicales* de 1852.) Lorsque Wagner parut au pupitre pour diriger lui-même ses interprètes, il fut salué par une tempête de bravos frénétiques. Le public ne cessa de montrer sa courtoisie et son impartialité ; mais le résultat ne fut pas ce qu'attendait le hardi compositeur. Le prélude de *Tristan* et l'ouverture du *Vaisseau fantôme* ne furent pas compris ; le pèlerinage de Tannhäuser parut d'une longueur interminable, on trouva le reste *bien*. Au foyer du théâtre, pendant un entr'acte, les « connaisseurs » échangèrent des impressions contradictoires, généralement défavorables, vives comme un cliquetis d'épées : *C'est du Meyerbeer sublime! — C'est du Weber travesti. — C'est le ciel sonore! — C'est le carnaval musical!* — La soirée finie, les entretiens passionnés de la salle Ventadour continuaient dans le passage Choiseul. Wagner avait risqué ce qui lui était plus précieux que la vie ; et les angoisses de la lutte n'étaient nullement dissipées par une victoire décisive. Dans les journaux, la critique fut nettement défavorable, et montra parfois une indulgence pire que l'hostilité. La *Gazette musicale* (29 janvier) constata un « succès », mais en adhérant aux articles antérieurs de Fétis dont nous avons cité quelques lignes. Même note dans le *Ménestrel* (article de Paul Bernard). Dans le *Moniteur* du 30 janvier, A. de Rovray rendait compte d'*Il Matrimonio* puis ajoutait : « Passons maintenant du soleil, je ne dis pas aux ténèbres, mais à un brouillard opaque, sillonné de magnifiques éclairs. *Un artiste d'un très grand talent*, etc. » Les *Débats* eurent l'air de croire que le concert avait été donné en l'honneur de Cimarosa, et ne soufflèrent mot des œuvres de Wagner.

Péniblement, cette demi-défaite obtint la consolation d'une demi-victoire avec la représentation de *Tannhaüser* à l'Opéra, le 13 mars 1861.

Les documents conservés aux Archives de l'Opéra font connaître les difficultés de toute sorte qui contrarièrent cette seconde revanche et la réduisirent au succès équivoque d'un soir. Il fallut d'abord, pour monter la pièce, un ordre de l'Empereur, bien incapable d'avoir une opinion personnelle et surtout quelque enthousiasme en pareille matière, mais cédant à une influence diplomatique. Pour le livret, il y eut un procès. Il y avait une traduction française du texte allemand, par Edmond Roche et R. Lindau ; Nuiter eut quelque peine à faire prévaloir la sienne. *Tannhäuser* devait être joué à la fin de décembre 1860. Les frais étaient énormes. Le premier devis prévoit 35 000 francs pour la décoration, 52 000 francs pour les costumes (moins les chœurs supplémentaires), une multitude d'accessoires, en tout une dépense de 66 680 francs. Les décorateurs Cambon, Thierry, Despléchin, Nolau et Rubé ne purent livrer leur travail à la date convenue. Pour la mise en scène, il était difficile d'obéir à Wagner dont l'intransigeance était attentive aux petites comme aux grandes choses. A la fin du premier acte, il y a une très rapide vision de chasse envahissant la scène. On entend d'abord un cor solo, puis, pendant 13 mesures, 12 cors en *fa*. — Ces 12 cors doivent être *doublés*, dit Wagner. — Mais comment trouver 24 cornistes à Paris? — M. Sax, poursuit-il, devrait être prié d'en faire remplacer

une partie par des instruments de même timbre *de son invention*, peut-être par des saxophones. On s'adressa donc à Sax et à Mohr, qui recrutèrent chacun une bande. La figuration, en ce même tableau, comprenait 8 chasseurs, 20 piqueurs avec épieu, 10 fauconniers, 24 sonneurs de trompe, des chevaux, 4 écuyers de chez Pellier, 4 valets, enfin une meute. Wagner tenait beaucoup aux chiens; on s'adressa d'abord à Robert Buet, fournisseur de la vénerie de l'Empereur : il fallut ensuite d'autres recherches assez longues. Pour le supplément des choristes (48 « pèlerins âgés » et 20 enfants), on fit appel à Chevé, qui dirigeait une société assez brillante, et qui se récusa. Au cours des répétitions, les principaux artistes se déclarèrent bientôt surmenés. Le ténor Niemann qui devait débuter dans le rôle de *Tannhäuser* faillit abandonner la partie, comme en témoigne cette note : « Je soussigné, médecin du théâtre impérial de l'Opéra, certifie que pendant la répétition de *Tannhäuser*, ce dimanche 10 février 1861, M. Niemann a été pris subitement de vertiges avec mal de tête assez intense, frissons, sueur froide, tendance à la syncope. L'état du pouls, après le 1er acte, marquait 115 pulsations ». Quant à l'orchestre et à son chef, Dietsch, on en jugera par la lettre suivante conservée aux Archives de l'Opéra.

Paris, 25 février 1861.

Mon cher Monsieur Roger,

Je ne puis décidément consentir à ce que l'effet du zèle inouï de tant d'artistes et de chefs d'étude soit abandonné à la merci d'un chef d'orchestre incapable, en ce qui concerne mon ouvrage, de diriger l'exécution définitive.

Sans revenir sur les griefs que j'aurais à faire valoir contre le directeur de l'orchestre, lequel a méconnu le caractère amical de la proposition que je lui ai faite, à l'effet d'obtenir qu'il me laissât conduire moi-même une répétition; sans appuyer non plus sur le résultat que j'attendais de cette répétition qui m'eût permis de lui indiquer, de lui montrer en quelque sorte toutes les nuances essentielles qu'il n'a pu saisir lui-même, je me vois obligé par le fait de cette résistance d'augmenter la somme de mes prétentions et de vous soumettre la résolution irrévocable que j'ai prise à la suite de la répétition.

Je demande donc aujourd'hui non seulement à conduire une répétition qui sera la dernière, mais de plus à diriger les trois premières représentations de mon ouvrage, dont je crois l'exécution impossible si vous ne trouvez les moyens de satisfaire mes légitimes exigences.

Je n'ai pas à examiner les difficultés qui pourront s'opposer à l'application de cette mesure, mais uniquement à vous en faire comprendre le caractère de nécessité absolue. Quoi qu'il puisse advenir, le fait même de la représentation de mon *Tannhäuser* à l'Opéra ne saurait plus désormais en être séparé. C'est vous dire aussi, mon cher Monsieur Roger, qu'il y a urgence pour vous, de prendre à votre tour un parti, et de faire un dernier effort en faveur d'une tâche dans l'accomplissement de laquelle vous m'avez jusqu'ici secondé avec tant de bonne volonté.

Vous comprendrez qu'en l'état de choses la solution doit être prompte. La prolongation des répétitions, en admettant même quelque heureux résultat pour le chef d'orchestre, est impossible; les artistes sont accablés, et moi-même je ne me sens plus le courage d'entreprendre l'éducation du

chef autrement qu'en l'invitant à être témoin de la dernière répétition et des trois premières représentations conduites par moi-même.

Agréez, mon cher Monsieur Roger, l'expression de mes sentiments affectionnés, avec lesquels j'ai l'honneur d'être votre très dévoué serviteur.

(*Archives de l'Opéra.*) RICHARD WAGNER.

La première représentation eut lieu le 13 mars, avec Marie Sax dans le rôle d'Élisabeth, Mme Telesco dans celui de Vénus, MM. Niemann (Tannhäuser), Morelli (Wolfran), Cazaux (Hermann, landgrave de Thuringe), Coulon (Biterœf). Le succès fut vivement disputé, mais assez net, si l'on en croit quelques télégrammes dont la minute fut conservée aux archives, et surtout cette lettre de Wagner qui est un acte de capitulation hautaine; on y trouve aussi une diplomatie un peu lourde et une sorte de lassitude désenchantée rappelant quelques-unes des lettres à Liszt :

Monsieur le Directeur,

Vous me demandez de nouvelles coupures dans mon *Tannhäuser* pour réduire la durée de mon ouvrage au temps nécessaire qui puisse vous permettre de faire suivre la représentation de mon opéra par un divertissement de danse; et c'est au moyen de ce sacrifice que vous croyez arriver à contenter une parti (*sic*) puissante de vos abonnés qui se trouvant trompé par l'absence d'un ballet régulier au milieu de la représentation, s'oppose au succès de mon ouvrage.

S'il s'agissait pour moi d'un tout nouvel ouvrage, je crois avoir préféré de retirer ma partition tout entière pour la préserver d'une mutilation principielle, en me rappelant le mot de Schiller : « Si l'art a été abaissé, ce n'était que par les artistes eux-mêmes! »; mais il me semble, cette fois, de ne pas être dans le cas de m'identifier moi-même, mes idées et mes tendances avec cet ouvrage de *Tannhäuser* qui, depuis qu'il est connu par toute l'Europe musicienne, appartient plus au monde qu'à moi-même, et pour l'appréciation duquel le sort qui lui est réservé par sa conformation aux usages du grand Opéra de Paris, ne peut plus changer rien d'essentiel. Ainsi, depuis bien des années, j'étais comme mort pour cet ouvrage qui a été donné partout sans mon assistance, de la sorte à me faire perdre presque tout sentiment d'une cohérance (*sic*) vivant entre moi et mon œuvre. C'était donc une sorte de hasard qui m'a mis encore une fois dans un contact (....) immédiat et actif avec cet ouvrage par sa transplantation sur le premier théâtre de Paris, honneur qu'il devait à sa renommée acquise d'ailleurs. J'ai profité des excellentes dispositions que j'ai trouvées à cet égard pour contribuer de ma part, si bien que possible, à la réussite de l'exécution, et j'ai joui de la satisfaction de voir mon œuvre parfaitement bien rendu par les artistes et chaudement accueilli par le public, qui, malgré des efforts d'une opposition acharnée, a couvert bien des fois ma musique de ses applaudissements unanimes. Complètement satisfait par ces expériences incontestables, je crois pouvoir me retirer maintenant de la surveillance du sort futur de mon ouvrage, et laisser le soin de le conformer aux usages dominants de votre théâtre à ceux qui, jusque-là, sont si bien entrés dans mes vues personnelles quant à l'esprit de l'exécution. Comme il s'agit de conserver un ouvrage pour satisfaire les désirs de ceux qui en ont pris un intérêt bien ouvertement prononcé, je vous autorise de faire tout ce qui vous semblera utile pour contenter ceux qui n'ont

pu trouver tout ce qui leur fait plaisir d'ordinaire. Pour la musique, [vous] me regarderez comme si j'étais mort et hors d'état de m'occuper moi-même de l'exécution de mon œuvre, ainsi comme je suis, dans le même sens, mort pour ce *Tannhäuser* en tout ce qui concerne ses représentations sur d'autres théâtres. (*Archives de l'Opéra.*)

L'opposition qui était la cause réelle de ces sacrifices grandit après la première soirée. Dès la troisième représentation, qui eut lieu le 24 mars 1861, Wagner changea encore d'attitude : il résolut d'abandonner la lutte en même temps que les concessions à l'ennemi. Il écrivit la lettre suivante au ministre des Beaux-Arts (25 mars) : « Monsieur le comte, *en retirant ma partition*, j'ai usé du seul moyen qui fût en mon pouvoir pour soustraire mon ouvrage, et les artistes qui lui prêtaient l'appui de leurs talents, à des manifestations dont la violence a dépassé les limites de la critique ordinaire et dégénéré en un véritable scandale contre lequel l'administration est impuissante. » (*Archives de l'Opéra.*)

Après 1861, Wagner fut livré à l'enthousiasme des uns, aux sarcasmes des autres, au fol engouement et à la parodie (il y eut, en 1864, une opérette d'Ét. Barbier, intitulée *Tanne aux airs!*). Sa réputation de compositeur bruyant et violent est due à la représentation de *Rienzi*, qui la justifie pleinement, et qui eut lieu par les soins de Pasdeloup, directeur du Théâtre lyrique, en 1869.

Bibliographie.

La bibliographie de R. Wagner est aussi riche que celle de Gœthe. Le viennois N. Oesterlein, fondateur d'un musée Wagner à Eisenach, a dressé un *Catalogue de bibliothèque Wagnérienne* en 4 volumes, qui, terminé en 1895, ne comprend pas moins de 10 181 numéros, Ce chiffre devrait être presque doublé aujourd'hui. W. Tappert est allé jusqu'à publier l'ouvrage suivant qui, lui aussi, n'est plus à jour : *Lexique-Wagner; Dictionnaire de l'impolitesse, contenant les grossièretés, les sottises, les injures, les calomnies, lancées contre le maître R. Wagner, ses œuvres et ses partisans, par ses ennemis et ses détracteurs* (1887, 2ᵉ éd. en 1903). Le Dictionnaire des critiques et objections sérieuses, qui devrait faire la contre-partie, n'existe pas ! La biographie de R. Wagner a été souvent écrite; un des meilleurs ouvrages est celui de Houston Stewart Chamberlain (1892, 2ᵉ éd. 1906, remanié en français, 1894). La collection du journal consacré à Wagner, *Bayreuther Blätter* (depuis 1878) est un répertoire très utile (à consulter à la B. N.). Parmi les travaux français, on peut citer *Richard Wagner poète et penseur*, par H. Lichtenberger (2ᵉ éd. 1901), la traduction (parue chez Breitkopf) par Louis Laloy des excellentes conférences sur R. W., faites à l'Université de Vienne par Guido Alder, et la traduction des *Gesammelte Schriften*, par MM. J.-G. Prod'homme et L. Van Vassenhove (chez Delagrave).

CHAPITRE XV

D'A. THOMAS A MASSENET

L'école française d'Ambroise Thomas à Massenet. — Les contemporains morts. — Difficultés de les grouper et de les classer rationnellement. — Affinités et caractères individuels. — A. Thomas, Ch. Gounod, Fr. Bazin, A. Maillard, V. Massé, E. Reyer, G. Bizet, Guiraud, Léo Delibes, Ch. Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Édouard Lalo, Chabrier, B. Godard, Massenet.

Nous n'avons pas le dessein de dénombrer maintenant tous les musiciens et toutes les œuvres de la seconde moitié du XIXe siècle. Notre *Histoire de la Musique* n'est ni un dictionnaire ni un catalogue. Elle tend avant tout à exposer des considérations d'ordre général, historique et esthétique, en les éclairant par des exemples. Elle est obligée de choisir les musiciens dont la personnalité est la plus représentative d'un milieu et d'un moment. Elle n'a pas à attribuer de préséance et à décerner de prix, suivant le mérite artistique des compositeurs : entreprise séduisante, sans doute, où s'évertuent critiques, professionnels et gens du monde, mais contingente et fragile, car de pareils jugements sont soumis aux caprices de la mode, et souvent exposés aux plus radicales et aux plus promptes révisions.

L'histoire musicale a une tendance à ne mettre en lumière que les chefs-d'œuvre des grands compositeurs; elle ressemble à l'ancienne histoire politique, attachée presque uniquement à la biographie des souverains, aux grandes batailles et aux traités. Il ne faut pourtant pas oublier qu'au XIXe siècle, la musique (très différente en

cela des arts plastiques) pénètre de plus en plus dans la vie commune; après avoir été successivement le privilège de techniciens savants, l'auxiliaire des cérémonies religieuses, l'entretien des Académies, la parure des cours princières, l'ornement des salons, elle tend à devenir la chose de tous. Il y a des mœurs musicales; tout le monde ne manie pas l'ébauchoir ou le pinceau, mais nous approchons du temps où, dans chaque maison de ville, il y aura au moins un piano et dans chaque école une chorale. En se vulgarisant ainsi, le goût musical s'abaisse nécessairement; il faut le suivre dans les manifestations de la classe où il pénètre, sans quoi on n'a pas la physionomie exacte d'une époque, et on fait de l'esthétique, non de l'histoire. Les chefs-d'œuvre sont certainement ce dont on parle avec le plus de plaisir, et leur rôle est très important; mais au moment où ils paraissent, ils sont, malgré tout ce qui les prépare, des faits d'exception. Ce qui constitue la flore et la faune d'un pays, ce sont les espèces communes, non quelques échantillons d'espèces rares, fruits d'une culture intensive ou de sélections savantes. Il faut voir dans ces considérations une règle de prudence à observer beaucoup plus qu'un programme complètement réalisable; mais nous devons nous en inspirer le plus possible dans cette dernière partie de notre étude.

Ici se pose, avec une particulière insistance, un problème que nous avons rencontré déjà, que nous retrouverons encore. Comment classer les compositions dont il nous reste à parler? Il faut résister à la tentation de traiter l'histoire des artistes comme l'histoire naturelle. Il y a sans doute des caractères communs à plusieurs musiciens; il y a des traditions plus ou moins observées, des rayonnements d'influences, des tendances conservatrices, d'autres révolutionnaires, et grâce à tout cela on peut mettre un peu d'ordre dans un exposé. Mais il n'y a pas d'artiste, si « avancé » soit-il, qui s'affranchisse de toute règle et de toute discipline, ni si « arriéré », qui n'admette la couleur instrumentale et la liberté de composition de Berlioz.

On ne saurait trop insister sur le danger de cet esprit de simplification, qui, dans la période où nous sommes, ris-

querait à chaque instant de dénaturer tout l'essentiel de la matière historique. Quand on parle des musiciens de l'antiquité, et surtout des musiciens du moyen âge dont l'art (liturgie, règles d'école, procédés d'exécution) était tout formel, ou bien encore s'il s'agit de purs virtuoses de l'archet ou du clavier, on peut, après de faciles comparaisons, ranger des noms sous une même rubrique; on ne le peut guère sans inexactitude pour les maîtres du XIX[e] siècle, ou bien on ne le pourrait que pour des auteurs d'ordre inférieur. L'esprit du public, identique à celui du peuple, qui est un esprit de simplification à outrance et de déformation, rattache volontiers les fines nuances de l'art à quelques impressions sommaires; il fait des groupements, il classe, il aime les écriteaux. L'historien ne pourrait suivre cette méthode commode qu'en faussant tout ce dont il parle. Dans quelle catégorie mettrait-on l'auteur de *Carmen*, ou l'auteur de la *Danse macabre*? Les étiquettes « romantique » et « classique », d'ailleurs assez vaines, ne sont ici d'aucun usage. L'étude des faits n'aurait aucune valeur, si elle n'était éclairée par la psychologie des artistes; or, l'artiste moderne est très personnel; l'individualisme a gagné la région qu'il habite; même quand il imite ou qu'il subit à son insu des influences prochaines ou lointaines, il a sa conception propre du monde de l'art, c'est un tout, un microcosme. Il y a en lui un *proprium aliquid* qui le fait ce qu'il est. Un Gounod, un Bizet, un César Franck, un Chabrier, un Lalo, un Saint-Saëns, bien qu'ils viennent s'insérer, chacun à son tour, dans l'évolution d'un genre qui a son point de départ et sa direction visible, doivent être étudiés en eux-mêmes et pour eux-mêmes, comme s'ils étaient isolés; sans quoi, la valeur propre du musicien ne peut être saisie, ce qui revient à dire, puisqu'il s'agit d'histoire de l'art, que la réalité historique s'évanouit. Par là, nous n'entendons pas nous priver des points d'appui nécessaires que la critique prend habituellement dans des analogies, des rapprochements d'œuvres et de personnes, mais indiquer un idéal d'exactitude dont il faut garder le sentiment. Il n'y a pas deux visages qui soient identiques : n'oublions pas que la diversité des artistes est la même.

Ces considérations étant exposées, nous passerons en revue les principaux compositeurs de la fin du XIXe siècle. Le présent chapitre est consacré à ceux qui ont brillé dans les œuvres de théâtre et qui sont morts. La plupart ont écrit aussi pour le concert et pour l'Église, et cette répartition est nécessairement un peu factice, mais il est certain, par exemple, que si M. Saint-Saens est également digne d'être étudié dans son œuvre de théâtre et dans son œuvre symphonique, chez Massenet, d'autre part, et bien qu'il ait écrit pour le concert, l'œuvre dramatique est la principale. Ces compositeurs, ayant écrit du temps de Berlioz ou après lui, n'ont pu échapper à son influence. Ils n'en sont pas moins des traditionalistes, des esprits façonnés par la discipline classique, peu enclins à partir en guerre contre les principes établis, et à fonder une nouvelle Église. Le romantisme de Berlioz a, depuis longtemps, partie gagnée. Ce révolutionnaire est devenu un personnage officiel. C'était un torrent impétueux qui donnait l'assaut à tous les obstacles, qui maintenant s'est apaisé et étalé; sa nappe a conquis toute la plaine. Les luttes d'autrefois ne sont qu'un souvenir. Le monde musical tout entier adhère au romantisme. On ne voit un nouveau mouvement d'indépendance qu'avec Em. Chabrier; et pour constater une nouvelle entrée en campagne contre la tradition, avec enseignes déployées et fanfare de guerre, il faut attendre jusqu'à Alfr. Bruneau, Cl. Debussy et la jeune école contemporaine. On comprendra donc que nous donnions, pour cette période intermédiaire d'ailleurs si riche en noms illustres et en œuvres de valeur, une monographie distincte des compositeurs les plus importants. Nous aurons l'occasion, en étudiant chacun d'eux, de caractériser ses tendances musicales, et le lecteur pourra, s'il lui convient, le classer dans telle ou telle autre catégorie.

*
* *

Ambroise Thomas — 1811-1896 — apparaît dans l'histoire musicale comme une figure de maître, d'un rayonnement très doux. On peut dire que ce fut un sage, en lui appliquant tout ce qu'un tel mot suppose d'élévation morale, d'autorité, de savoir utile et de modération. Vivant, il était déjà et voulut rester l'homme du passé, alors qu'autour de lui l'art était renouvelé par de belles hardiesses. Élève de Lesueur, successeur d'Ad. Adam à l'Institut (1856), il se rattache à certains compositeurs « avancés » de l'heure présente par l'intermédiaire de son plus brillant élève, Massenet. Son enseignement et son exemple perpétuèrent le culte des bons principes, culte précieux, non seulement

pour faire compensation à l'esprit révolutionnaire ou le modérer, mais pour rendre son élan possible en lui fournissant une base de départ. Les lettres, récemment publiées par la *Revue de Paris*, qu'écrivait le futur auteur de *Manon* lorsqu'il était pensionnaire de l'école de Rome, montrent l'action profonde qu'exerça Thomas au Conservatoire. C'était un praticien de premier ordre, et la droiture de son caractère inspirait la vénération. Quand on veut le juger comme artiste, il ne faut pas oublier que son nom figure encore au répertoire de tous les théâtres, dans les deux mondes. Son seul tort, avec cette attitude d'inertie indifférente ou hostile devant les progrès de la musique moderne, fut d'oublier quelquefois le précepte antique selon lequel il faut choisir le fardeau d'après la force de ses épaules. Il excellait au divertissement ou à l'élégie sentimentale, discrètement colorée, et il écrivait en se jouant avec réflexion à mi-côte du Parnasse; il eut l'ambition de s'élever au grand drame lyrique, et traita quelques sujets qui auraient demandé un génie habitué à planer sur les cimes.

Originaire de Metz, fils d'un modeste professeur qui lui enseigna les rudiments de l'art, il obtint au Conservatoire de Paris le premier prix de piano en 1829, celui d'harmonie en 1830, et le grand prix de composition en 1832. Sur ses envois de Rome, l'Institut porta un jugement auquel il n'y aurait rien à changer si on voulait l'appliquer à l'ensemble de ses œuvres : « une mélodie neuve sans bizarrerie, et expressive sans exagération; une harmonie toujours correcte, une instrumentation écrite avec élégance et pureté ». Aussi exacte et d'une portée aussi générale est l'opinion de Berlioz appréciant ainsi le petit acte de *la Double Échelle* qui marqua les débuts de Thomas à l'Opéra-Comique (27 août 1837) : « de la grâce, du feu, une certaine finesse d'intentions dramatiques peu commune, et beaucoup de tact dans l'emploi des masses instrumentales ».

Ce début honorable fut suivi de quelques opéras-comiques d'un genre un peu plus élevé, mais qu'on oublia bientôt : *le Perruquier de la régence*, 3 actes, 1838; *la Gipsy*, ballet en 2 actes, et *le Panier fleuri*, 1 acte, 1839; *Carline*, 3 actes, 1840; *le Comte de Carmagnola*, 2 actes, et *le*

Guerillero, 2 actes, 1842; *Angélique et Médor*, *Mina*, opéras-comiques en 1 acte, 1843.

La véritable voie du compositeur, en même temps que l'ère des brillants succès, sembla s'ouvrir avec *le Caïd* (1849), opérette de vive allure, fort agréable, et d'un comique de bon aloi : « Votre *Caïd* vient de me ravir, écrivait Bizet. C'est toujours jeune et spirituel...; et quelle main! » Dans la suite, bien qu'il n'eût ni l'imagination ni l'ampleur nécessaires, ni assez d'âme pour de telles entreprises, A. Thomas, confiant dans une esthétique honnête et simpliste, s'enhardit à traiter de grands sujets : de là *le Songe d'une nuit d'été* (1850), *Hamlet* (1867), *Françoise de Rimini* (1882), *la Tempête* (1889). De tels opéras compromettent la Musique : ils la rendent complice des librettistes qui se taillent un habit dans le manteau des poètes, exploitent les chefs-d'œuvre consacrés, et trichent en jouant de grosses parties. Dans *le Songe d'une nuit d'été*, on ne retrouve pas les personnages de la pièce anglaise. Pack, Oberon, Titania... sont remplacés par Élisabeth, *Shakespeare*, Latimer, Falstaff, Olivia! Le public applaudit pourtant le trio du premier acte (*Où courez-vous mes belles?*), le duo d'Olivia et de Latimer au 3ᵉ, les couplets du rêve, chantés par la reine. Le drame romantique d'*Hamlet* convenait encore moins à l'auteur du *Caïd*. A. Thomas, néanmoins, fit un grand effort pour cette œuvre; sa partition une fois écrite, il n'hésita pas à la refondre pour adapter le rôle principal à la voix de Faure (baryton). Les contemporains semblèrent accepter cette transposition, dans le domaine de la romance, d'un sujet de terreur et de psychologie profonde : avec la scène de l'esplanade à laquelle l'emploi des instruments Sax donnait accent et couleur, on applaudit la marche du couronnement, le duo *Doute de la lumière...* (acte I), l'arioso *Dans son regard plus sombre*, le chœur des comédiens (II), le duo entre Hamlet et sa mère (III), la scène de la folie (IV) où Nilson avec son jeu pathétique et ses roulades assurait le succès de la pièce, l'air d'Hamlet *comme une pâle fleur* (V).... Par une maladresse dangereuse, *Françoise de Rimini* (dont le livret était primitivement destiné à Gounod) mettait en scène, dans le prologue, Dante lui-même et Virgile son conduc-

teur, sur les bords de l'Achéron; l'épilogue, les faisant reparaître, allait jusqu'à introduire Béatrice jouant le rôle d'un ange du pardon pour annoncer aux deux amants que leur peine va finir. L'étrange féerie philosophique de *la Tempête* (ballet fantastique en 3 actes et 16 tableaux, 1889) avait déjà sollicité plusieurs compositeurs à écrire soit de la musique de scène (comme Lock, Banister, Humphry, Henry Purcell en Angleterre), soit des opéras (comme Luigi Caruso à Naples en 1790, Fr. Halévy en 1850); avec Ambroise Thomas qui, sur trois de ses pensées musicales, croyait devoir en consacrer deux à la romance et une à la danse, l'œuvre énorme où l'imagination de Shakespeare a concentré un monde, se réduisit aux proportions mesquines d'un *ballabile* avec barcarolle, pas des bijoux, pas des abeilles, pas de l'éventail, orage miniature, et « grande variation » pour Rosita Maury; tout cela charmant, mais, *non erat hic locus*....

Après Dante et Shakespeare, A. Thomas eut affaire avec Gœthe. *Faust* n'était pas pour lui, sauf le cas où il l'aurait compris à la façon de Gounod dont, plus d'une fois, il s'est presque montré l'égal. Le livret de *Mignon*, mieux adapté à son tempérament, lui permit de donner sa mesure et de remplir tout son mérite. Du 17 novembre 1866 au 16 mai 1894, *Mignon* atteignit la millième représentation; à l'étranger comme en France, elle résiste encore, sur l'affiche des théâtres, à des voisinages écrasants. C'est une œuvre qu'il faut bien se garder de rabaisser par d'injustes comparaisons. La critique doit aller à elle non en partant de l'état présent de l'art pour remonter le cours des temps, mais en suivant la pente qui a prolongé dans le XIXe siècle l'esprit du XVIIIe, et maintenu le goût des drames clairs, intéressants, romanesques, bien adaptés aux cœurs sensibles aimant les émotions honnêtes, et à l'aptitude moyenne du public aimant les airs faciles à retenir. Il y a certainement dans *Mignon* des pages dont le succès exceptionnel et l'abus qu'en ont fait les chanteurs ont accentué la banalité; mais tout y est juste, sincère, bien en place; l'orchestre, fort convenablement étagé, a une couleur discrète et une convenance réelle. « Chacun des personnages, l'enfant triste comme le héros généreux, la courti-

sane insensible comme le Vieux Lotario ou l'élégant Laërte, remplit exactement son rôle et reçoit la musique qui lui convient. Le style souple d'A. Thomas se plie à ces attitudes variées.... Les couplets de Philine (*Je suis Titania la blonde*) sont parfaits en leur trivialité voulue; le madrigal de Laërte est juste assez spirituel pour le personnage; l'air d'adieu de Wilhelm est d'une jolie nuance de scepticisme mélancolique.... La scène de la reconnaissance est presque émouvante, avec le cantique enfantin que Mignon retrouve au fond de sa mémoire; et l'entrée de Mignon, au premier acte, est bien délicatement traitée! » Ainsi parle un juge difficile, très chaud partisan de l'art debussyste, M. Louis Laloy.

Aux ouvrages déjà cités, il faut joindre quelques opéras-comiques : *la Tonelli*, 2 actes (1895), où Faure et Ugalde se firent applaudir (la Tonelli est une première chanteuse du théâtre Saint-Charles, à Naples, qui, aimée d'un magistrat grotesque, lui préfère un bouffon) : on y distingua un chœur de pifferari et une tarentelle chantée par la paysanne Bettina. *La Cour de Célimène* (1855), groupant autour de la coquette quatorze soupirants dont le chœur commence et finit le premier acte, avait plus de prétentions psychologiques : on y trouve des airs chargés de fioritures pour des interprètes qui s'appelaient Miolan Carvalho, Colson, Bataille. *Psyché*, 3 actes, 1857. *Le Carnaval de Venise* est aussi une œuvre d'écriture facile, chargée de variations, de fioritures et de vocalises (pour l'interprète, Mme Cabel) : on y entend un concerto pour violon, chanté sous le titre *Ariette sans paroles*. Le *Roman d'Elvire* (1860), écrit sur un livret d'Alexandre Dumas et de Leuven, expose en style bouffe l'histoire d'un Gennaro reconquis par la fiancée qu'il avait refusé d'épouser. *Gille et Gillotin*, 1 acte, 1874, est une sorte de vaudeville-parodie, en style de pastiche italien. A. Thomas s'était opposé à la représentation de la pièce, pour laquelle il fallut un jugement du tribunal. A signaler : le duo de Jacquette et de Gillotin, un quatuor, les couplets de Gillotin, *oh! oh! oh! quel gâteau!*

A la même facilité dans le genre tempéré on doit aussi deux cantates, l'une pour l'inauguration de la statue de Lesueur (Abbeville, 1852), l'autre en hommage à Boïeldieu (Rouen, 1875); un Requiem, une messe solennelle (Saint-Eustache, 1857), un quintette et un quatuor à cordes, diverses pièces pour piano, six chansons napolitaines, une série de quatuors pour voix d'hommes....

A. Thomas avait l'abondance mélodique et la claire écriture d'Auber; mais par le sentiment, la sincérité, le

sérieux du caractère, il est supérieur à l'auteur d'*Haydée* et du *Domino noir*; on le rapprocherait plus volontiers d'Halévy, bien qu'il y ait chez ce dernier un peu plus de raideur, et parfois aussi, de force dramatique. Il lui manqua une certaine flamme, et cette faculté de renouvellement qui fit tant d'honneur à Verdi. Il y a des triomphes qui au lieu d'être une incitation au progrès, immobilisent le musicien en lui assurant une position solide où il peut éviter le risque de nouveaux combats; ce fut le cas de *Mignon*. En résumé, A. Thomas fut un maître, mais assez fâcheusement impersonnel. On a fait du Mendelssohn, du Gounod, du Massenet; on n'a jamais fait *de l'Ambroise Thomas*.

— Ch. Gounod fut le condisciple, l'ami et le rival de gloire d'Ambroise Thomas, mais un artiste beaucoup plus personnel que l'auteur de *Mignon*. Il paraît malaisé de le définir équitablement quand on songe aux variations de la critique à son égard. Sur ce musicien d'élite, les contemporains portèrent des jugements qu'il importe de rappeler pour marquer l'état du goût sous le second Empire et la gravité des changements qui suivirent. On a tour à tour considéré Gounod comme un rénovateur du style de Palestrina, un disciple de Hændel, de Glück, de Spontini, un imitateur de Schumann. On lui a refusé *le don mélodique* (*Guide musical* du 28 février 1861). On a dit qu'il marchait dans le sillon de feu de R. Wagner. Dans le *Ménestrel* (20 et 27 mars 1866), un critique croyait bon de combattre *une erreur répandue en divers lieux*, « laquelle consiste à croire que l'auteur de *Mireille* s'est fait l'adepte d'une école anti-mélodiste, née en Allemagne il y a quelques années ». Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars 1862, Scudo ne craignait pas de reprocher à Gounod son goût « pour les derniers quatuors de Beethoven, source troublée d'où sont sortis les mauvais musiciens de l'Allemagne moderne, les Liszt, les Wagner, les Schumann, sans omettre Mendelssohn pour certaines parties équivoques de son style ». Il s'est trouvé quelqu'un pour écrire que la partition de *Faust*, « quoique estimée à un très haut prix par les artistes et les gens du métier, *a le tort de planer*

dans des régions inaccessibles à l'intelligence des profanes » (*Guide musical, ibid.*). Nous croyons rêver quand nous lisons, en 1916, de pareils textes. La critique n'a plus aujourd'hui les mêmes impressions; elle ressemble au spectateur qui, après avoir vu les choses dans un certain grossissement, aurait retourné sa lorgnette et les verrait rapetissées dans le lointain. Autrefois, on rangeait Gounod parmi les « symphonistes » et, après lui avoir imposé cet écriteau, on l'accusait de n'être pas « scénique ». Présentement, ce serait plutôt le contraire : Gounod règne encore au théâtre (bien que son astre semble décliner), mais son nom ne paraît jamais sur les programmes des grands concerts. Un juge dont le témoignage a une exceptionnelle valeur, a combattu énergiquement ce nouvel état de l'opinion; il entrevoit une réaction, éclatante comme une apothéose, « quand le temps, qui n'a pas encore mis en sa vraie place le grand maître français, lui aura élevé le trône d'or sur lequel il recevra l'encens des générations futures » (C. Saint-Saens, *Portraits et souvenirs*, p. 96). Enfin M. Riemann, professeur à l'Université de Leipzig, écrivait en 1909, dans la 7e édition de son Lexique : « le style de Gounod nous est très sympathique, à nous Allemands, car *il est plus allemand que français*; il se souvient maintes fois de Weber et de Wagner ». Pour certains critiques d'outre-Rhin, dès qu'un compositeur écrit autre chose que des romances avec accompagnement de guitare, il est entendu que l'influence allemande en a tout le mérite.

Il faut filtrer ces jugements et en dégager l'idée d'un génie transparent, tout de grâce et de fraîcheur mélodiques, capable de profondeur à l'occasion, d'une originalité fine et vibrante, ayant montré partout, avec le sens de l'expression juste et de l'équilibre dans les constructions sonores, la qualité la plus séduisante de l'esprit français et de la musique : le charme. On le méconnaîtrait d'ailleurs en le simplifiant outre mesure. Gounod est un homme à facettes.

C'était un Parisien de Paris, né le 17 juin 1818. Son père, ex-pensionnaire de l'École de France à Rome, fut professeur de dessin à l'École polytechnique, dessinateur du duc de Berry, maître de dessin des pages de Louis XVIII. Sa mère, à qui il a consacré une touchante et très belle page en tête de ses *Mémoires*, était une excellente

musicienne qui, veuve de bonne heure, donna des leçons de piano. Ces trois faits eurent une influence visible sur son caractère. Les origines parisiennes sont reconnaissables dans son esprit vif et primesautier, son goût pour les mots à l'emporte-pièce, sa façon très libre et très colorée de parler des chefs-d'œuvre musicaux. Il appelait Berlioz « l'apôtre des fausses basses ». En parlant de la scène de la fonte des balles, dans le *Freischütz*, il avait des traits empruntés au vocabulaire de Rabelais qu'aiment encore à rappeler ceux qui le connurent. M. Saint-Saëns le priait un jour d'expliquer certain coup de grosse caisse placé au début du *Gloria* de la *Messe de Sainte-Cécile* : « C'est le coup de canon de l'Éternité », répondit-il. On reconnaîtra l'ami des tonalités persistantes à cette boutade : « Quand, depuis un quart d'heure, l'orchestre joue un *ut*, les murs de la salle sont en *ut*, les chaises en *ut* : la sonorité est doublée. » Il aurait voulu « se bâtir une cellule dans l'accord parfait ». Sa correspondance est pleine de jolis aphorismes qui feraient honneur à un écrivain de profession : « Il y a des Pères dans l'art.... En fait d'art, il faut avoir des parents ; on ne se donne pas la vie à soi-même, pas plus que pour venir au monde. » Sur le travail du compositeur : « La continuité, voilà, pour moi, la vraie vitesse » ; et sur les avantages de la campagne : « A Paris, quoi qu'on fasse, le détail vous râpe et vous pulvérise ; on n'a pas le silence de l'esprit.... Cette existence (aux champs) est mille fois plus nourrissante et fortifiante, pour moi, que celle de la ville. L'une me remplit ; l'autre me vide. » — « Être à soi ! Il y a longtemps que je ne sais plus ce que c'est : je n'ai garde de m'en plaindre, après tout : ce que nous donnons aux autres nous enrichit plus que ce que nous donnons à nous-même. » — A propos d'un conflit survenu au cours d'une répétition : « Il me semble que le chef d'orchestre n'est que le cocher de la voiture dans laquelle monte le compositeur : il doit s'arrêter à toute réquisition, hâter ou presser le pas selon les ordres du bourgeois. » — « L'art, c'est du cœur cérébralisé. » — « Il y a le Bien et le Vrai, enfin le Beau, qui procède des deux autres comme le Saint-Esprit procède du Père et du Fils. » — « Encore un cheval tué sous moi ! » écrivait-il en apprenant l'échec de sa *Nonne sanglante*. Sur le déclin de sa vie : « Je me sens aussi jeune qu'à vingt ans : ce qui vieillit en nous, c'est le logement ; le locataire ne vieillit pas » ; mot charmant, corrigé un peu plus tard par ce trait de lassitude : « Mes amis ne peuvent pas refaire ma vie et mes forces : je me sens *interrompu....* »

De son père, auquel il est peut-être redevable de ce sens de la *ligne* qui donne tant de netteté à ses constructions musicales, il garda le goût du dessin et une réelle adresse de main. Ingres, directeur de l'École de Rome, lui dit un jour : « Si vous voulez, je vous fais revenir en Italie avec le prix de peinture. » Quant à sa vocation musicale, où la tendresse maternelle eut tant de part et qui fut développée par ses maîtres successifs, Reicha, Halévy, Lesueur, Paër, il nous apprend qu'il en prit conscience en entendant *Othello* au Théâtre italien (avec la Malibran) et *Don Juan* à l'Opéra. Durant les

années d'apprentissage, comme plus tard dans sa carrière dramatique, il dut lutter avant de vaincre. Il prit part plusieurs fois au concours de l'Institut avant d'obtenir (1839) le grand prix de composition, sur des concurrents qui s'appelaient Deldevez, Dancla, Roger, Alex. de Garaudé, Bazin. En Italie, il fut déçu par les opéras, tout en formules, de Bellini, de Donizetti, de Mercadante, et ne trouva de fortes impressions qu'à la chapelle Sixtine, en écoutant les œuvres des vieux maîtres qu'il appelait « de la musique à fresque ». Mais lui-même avait alors de graves lacunes à combler dans son instruction. A Rome, Fanny Mendelssohn, alors mariée au peintre Hensel, le rendit « à moitié fou d'enthousiasme » en lui révélant, au piano, Beethoven qu'il ignorait. A Leipzig, où il fit un bref séjour en 1842-43, Mendelssohn, sur l'orgue même de l'église Saint-Thomas, lui révéla Bach, qu'il ne soupçonnait pas (*Mémoires de Gounod*, p. 159). Hensel, qui l'observa pendant cette initiation, le définissait très exactement : « Gounod a une intelligence musicale, une acuité et une justesse de jugement qui ne peuvent guère être poussées plus loin, jointes au sentiment le plus fin et le plus tendre. » Il avait une voix de ténor — peu timbrée, voix de compositeur, mais qu'il nuançait à merveille — dont il fit, durant toute sa vie, les délices de ses intimes : l'expression de son chant était si parfaite, qu'on ne pouvait imaginer, en l'écoutant, une interprétation différente.

Une pareille nature était douée à la fois pour séduire et pour être séduite. En un temps surchargé d'idées, elle céda tour à tour, sans se fixer, à des sollicitations opposées. La plus grave fut celle qui, sous l'influence de son ami Gay et de Lacordaire, faillit tourner vers la prêtrise sa tendresse ingénue. D'octobre 1847 à février 1848, il y eut un « abbé Gounod », portant l'habit ecclésiastique, muni d'une lettre de l'archevêque de Paris l'autorisant à habiter chez les Carmes et à suivre, comme externe, les cours de théologie de Saint-Sulpice. Son histoire privée permettrait d'opposer quelques contrastes à cette brève rupture avec le monde. Comme Liszt, à doses égales et avec une même sincérité, l'auteur de *Faust* et de *Rédemption* fut un croyant et un sensuel, un catholique et un voluptueux. Dans la période où on se le représente suivant le cortège de Dionysos beaucoup plus que celui de Berthold et où sa vie comme son art avait les fraîches couleurs d'un tableau païen du Corrège, il porta toujours à son doigt l'anagramme du Christ.

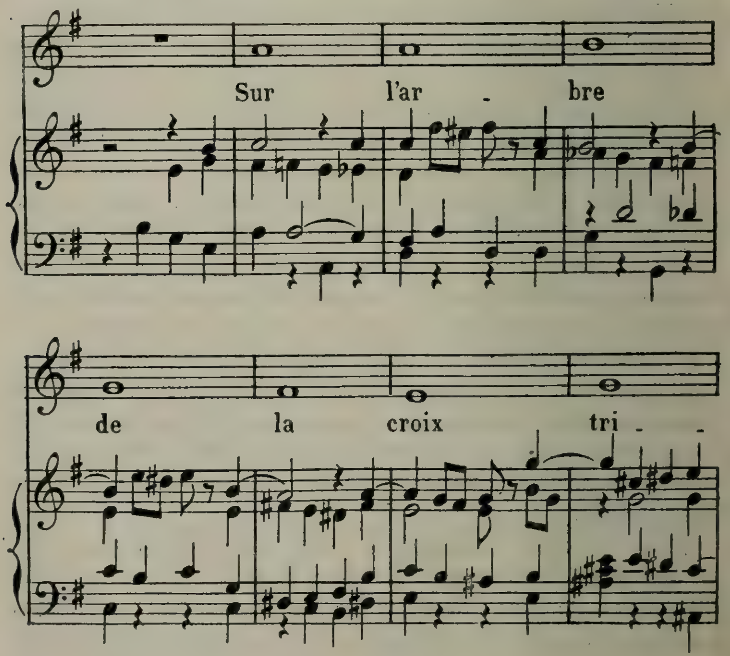
Un nuage qui semblait gros de menaces assombrit un instant cette destinée radieuse. Berlioz écrivait à Escudier, le 8 octobre 1857 : « Tu sais sans doute le nouveau malheur qui vient de frapper la famille Zimmermann : ce pauvre Gounod est devenu fou ; il est maintenant dans la maison de santé du docteur Blanche, on désespère de sa raison. » Ce fut une crise passagère, et bientôt oubliée, comme le désir d'entrer en religion.

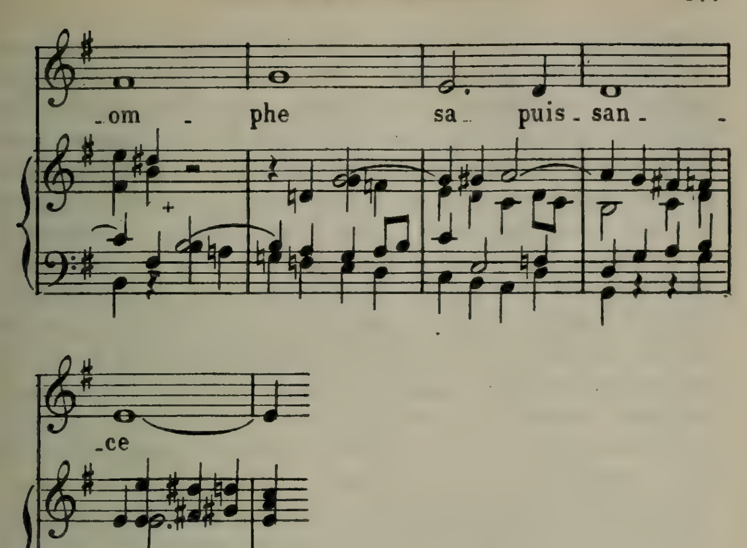
Le groupe de ses **Compositions religieuses** a au moins autant de valeur que celui de ses œuvres dramatiques. Les

principales sont les messes et les oratorios. Il y a quatre messes solennelles : la messe pour soli, chœurs, orchestre et orgue obligé, dite *Messe de Sainte-Cécile*, exécutée en 1855 et écrite à la demande de Dietsch qui était alors maître de chapelle à Saint-Eustache et chef des chœurs à l'Opéra; la *Messe du Sacré Cœur de Jésus* (1876), pour chœur à 4 voix et orchestre; la messe de Pâques (1882); la messe *A la mémoire de Jeanne d'Arc* (1887), avec soli, chœurs et grand orgue, et la *Messe chorale* (1888). Dès le début, le premier envoi de Rome fait par Gounod à l'Institut avait été un *Te deum* à dix voix et deux chœurs sans accompagnement, dans la forme palestrinienne. Spontini, dans un rapport officiel de 1842, avait jugé cette composition « dépourvue de mélodies, de cantilènes variées, de motifs, d'expression, de *physionomie chantante* ». Cette appréciation se serait peut-être appliquée, *a fortiori*, aux œuvres ultérieures, mais elle aurait été tout à l'honneur du musicien, en dépit de sa sévérité, car tout en s'appliquant à traiter les voix et à faire de l'intérêt vocal le principal de l'ensemble, Gounod ne se bornait pas à un rôle de mélodiste pur, au sens défavorable du mot, enchaînant des motifs et des cantilènes. L'apparition de la *Messe de Sainte-Cécile*, dit C. Saint-Saëns, causa une sorte de stupeur. « Cette simplicité, cette grandeur, cette lumière sereine qui se levait sur le monde musical gênaient bien des gens; on sentait l'approche d'un génie.... On fut d'abord ébloui, puis charmé. puis conquis. » Le petit oratorio *Tobie* (1866), le motet *Gallia* pour soprano, chœur, orchestre et orgue, où les lamentations de Jérémie devinrent celles de la France vaincue (1871); la scène biblique *Jésus sur le lac de Tibériade* (1878), — sans parler d'une multitude de cantiques et de pièces diverses sur paroles latines, anglaises, françaises, que Gounod ne cessa de semer le long de sa route, — complètent une série, couronnée par deux trilogies très belles : *Rédemption* (1882) et *Mors et Vita* (1884).

C'est pendant l'automne de 1867 que Gounod entreprit de composer *Rédemption*. A Rome, pendant l'hiver de 1867-68, chez son ami Hébert, alors directeur de l'Académie de France, il écrivit lui-même les vers, dignes de Racine

(le fils) et composa deux fragments ; *la Marche au Calvaire* et le 1[er] morceau de la 3[e] partie (*la Pentecôte*). Douze ans plus tard seulement fut terminé ce travail destiné à un festival de Birmingham (1882) et dédié à la reine d'Angleterre. Le sujet de cette trilogie sacrée a une ampleur encyclopédique. Le prologue résume la création du monde, celle de l'homme, la chute, la promesse de la Rédemption. Les trois autres parties, le *Calvaire*, la *Résurrection*, la *Pentecôte*, sont un compendium de l'Évangile. L'expression musicale est partout pénétrante, y compris les récitatifs qui sont traités avec plus de soin que dans les anciens oratorios; mais la manière de Gounod, bien qu'elle soit déterminée par une foi attendrie qui trouve sa formule naturelle dans la mélodie, n'exclut nullement cette science de l'écriture instrumentale où on reconnaît les Maîtres. On en jugera par cet extrait des pages où l'hymne liturgique *Vexilla regis* est accompagnée d'un contrepoint à 4 parties rappelant les chorals figurés de J.-S. Bach (1[re] partie de *Rédemption*, n° 3) : « La marche





au Calvaire se combine avec des motifs diversement dramatiques dans cette scène d'une majestueuse unité, avec une simplicité de moyens qui est un miracle de plus dans ce morceau miraculeux. » (*C. Saint-Saëns.*)

L'oratorio *Mors et Vita*, écrit sur un centon de paroles latines destiné lui aussi à l'Angleterre, et dédié au pape Léon XIII, fait suite au précédent. Gounod a tenu à en expliquer le titre en disant que dans l'ordre des choses humaines, la vie précède la mort, tandis que dans l'ordre des choses divines, c'est la mort qui précède la vie. Il y a trois parties, avec un court prologue. Dans la première, *Requiem* très développé (deux heures d'exécution), dont l'intérêt est toujours soutenu par le bel effet des parties vocales, par l'orchestration où l'orgue entre fort heureusement, et par la variété d'un style où paraît une sorte de romantisme sobre, on peut signaler, avec un double chœur *a capella*, la pastorale *Inter oves*, la phrase *Dona eis pacem* que chante le soprano dans l'*Agnus dei* et qui est reprise par tous les instruments à cordes dans la seconde partie, le *Jugement*; la dernière partie est inti-

tulée *Visio Sancti Johanni*. Gounod n'était peut-être pas le compositeur désigné pour transposer l'Apocalypse en musique, et donner une image, avec les timbres de l'orchestre, des étangs de soufre et de feu opposés par l'Apôtre à la vision de la Jérusalem Céleste, resplendissante de lumière, d'or, de pierres précieuses ; pour s'élever à la hauteur de ce lyrisme éperdu, il eût fallu, avec la fougue de Berlioz, l'imagination orientale d'un Rimski-Korsakof. Mais Gounod fait œuvre de sentiment et non œuvre de peintre : quelques traits suffisent à son objet : il agit comme l'Église elle-même lorsqu'elle introduit dans sa liturgie, avec choix et discrétion, les textes de la Bible. En somme, ces deux oratorios sont des œuvres grandioses, sincères et personnelles. On y relèverait à peine quelques pages peu résistantes où l' « expression » n'évite pas son écueil : la vulgarité. On regrette que les chœurs soient presque toujours des successions d'accords en harmonie verticale; on voudrait trouver plus souvent (comme dans l'*Hosanna in excelsis* qui termine *Mors et Vita*) cette indépendance des parties qui donne une vie si intense aux chœurs de Bach et vous transporte à de si grandes hauteurs....

Malgré sa foi sincère, Gounod apportait à l'Église une mentalité d'artiste profane. Un jour, dans un château, un prêtre ayant besoin d'un servant pour dire la messe, Gounod s'offrit avec empressement. Après l'Évangile, il fut si ému par la beauté de cette lecture, qu'il dit à l'officiant, à mi-voix : *encore! encore!...* Il aurait volontiers crié *bis*, comme au théâtre. Les règles liturgiques ne le gênaient pas ; ainsi, il introduit le texte *Domine non sum dignus* dans l'*Agnus* de sa messe pour Sainte-Cécile. *Una fides*, dit l'Église; l'expérience montre pourtant qu'il y a beaucoup de façons de croire et, surtout pour les musiciens, beaucoup de façons d'exprimer la croyance.

L'œuvre **symphonique** de Gounod, malgré une singulière adresse de main à traiter l'orchestre, paraît comme écrasée par les chefs-d'œuvre qui la précédèrent et la suivirent. Elle a pourtant beaucoup d'agrément. La symphonie en *ré* dont l'Andante et le Scherzo furent exécutés au concert des *Jeunes artistes*, le 4 février 1855, sous la direction de Pasdeloup, plut par le goût, la sagesse d'un style franc, naturel, parfois inspiré. Ad. Adam lui opposait les « divagations » de Schumann. On aima la fugue mélodique et

chantante du premier morceau, et dans le Scherzo, caquetage plein d'esprit et d'élégance, le chant amoureux du hautbois soutenu par le basson. Cette manière aimable rappelait celle de Haydn. La symphonie en *mi* bémol, dont l'adagio fut joué au sixème concert Pasdeloup, confirma la *Gazette musicale* dans l'opinion que Gounod devait chercher sa voie dans la musique instrumentale.

La symphonie en *ré* a été arrangée pour 4 mains par Bizet (1856) et transcrite pour piano seul par Goria (1856). — Appartiennent au même groupe : la petite symphonie pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, dédiée à Taffanel (1888); la *Suite concertante* pour piano pédalier et orchestre (1888), dont diverses parties ont été réduites pour 2 pianos par C. Saint-Saëns, pour piano seul par G. Pierné, pour piano à 4 mains par Ch. de Bériot.

L'œuvre dramatique de Gounod connut des fortunes très diverses. Il y a de lui quatorze opéras. Le premier, composé sur des paroles d'Émile Augier, est *Sapho*, dont le principal rôle fut écrit pour Mme Viardot, et qui fut joué à l'Opéra le 16 avril 1851. Après sept représentations, il dut céder l'affiche à un ouvrage d'Auber, *Zerline* ou *la Corbeille d'oranges*.

Sapho fut l'objet de critiques assez vives. E. Reyer reprochait à la mélodie « une coupe mal réglée qui la rendait diffuse » et « un défaut de clarté » (*la Presse*, 23 avril 1851). — « J'ai trouvé la plupart des chœurs, écrivait Berlioz, d'un accent grandiose et simple; le troisième acte tout entier me paraît très beau, à la hauteur poétique du drame; mais le quatuor du 1er acte, le trio du 2e, où les passions des principaux personnages éclatent avec tant de force, m'ont positivement révolté. Je trouve cela hideux, insupportable, horrible.... Non, mon cher Gounod, l'expression fidèle des sentiments et des passions n'est pas exclusivement de la forme musicale.... Avant tout, il faut qu'un musicien fasse de la musique. Ces interjections continuelles de l'orchestre et des voix, ces cris de femmes sur des notes aiguës, arrivent au cœur comme des coups de marteau; ce désordre pénible, ce hachis de modulations, ne sont ni des chants, ni du récitatif, ni de l'harmonie rythmée, ni de l'instrumentation, ni de l'expression. » (*Journal des Débats*.) Texte curieux, d'après lequel Gounod serait le précurseur de l'art très réaliste et ultra-moderne, confinant à l'anarchie, et s'opposerait à Berlioz représentant de la tradition ! Dans la *Revue des Deux Mondes*, Blaze de Bury qualifiait *Sapho* de « déplorable essai ». Il y eut, à l'Opéra, 19 représentations jusqu'en 1858, 31 en 1884, 5 depuis.

A la fin de l'année 1851, Gounod écrivit pour *Ulysse*, tragédie de

Ponsard, des chœurs d'une allure gracieuse, affectant la naïveté homérique, de nature à calmer ceux qui lui reprochaient trop de fracas, d'incohérence et d'obscurité. Ils eurent le même insuccès que *Sapho*. La *Nonne sanglante*, dont Scribe avait rédigé le livret avec Germain Delavigne, fut jouée à l'Opéra le 18 octobre 1854, et n'eut que onze représentations. Le premier acte de Crosnier, succédant comme directeur à Nestor Roqueplan, fut de dire qu'on ne jouerait plus une pareille « saleté », mot qui, sans doute, s'appliquait au poème, non à la musique. Après avoir accommodé la musique du *Bourgeois gentilhomme*, pour la reprise duquel (9 janvier 1852) l'Opéra collaborait avec la Comédie-Française, Gounod eut ses premiers succès, au théâtre lyrique, avec la spirituelle et charmante fantaisie réaliste du *Médecin malgré lui* (15 janvier 1858), enfin avec *Faust*, assez froidement accueilli au début, mais destiné à la plus brillante des fortunes.

La légende de Faust tient une grande place dans les arts de l'expression; elle a inspiré les œuvres dans les genres les plus divers : pantomime, théâtre de marionnettes, tragédie, comédie à ariettes, opéra-bouffe, féerie, opéra. Il y a une *bibliotheca Faustiana* pour la musiqne comme pour la littérature. Gounod était-il capable de concevoir un drame lyrique digne du poème de Gœthe? L'expérience a montré qu'il était heureusement servi par son imagination, par sa sentimentalité, et par cette tendance au romantisme qu'on lui reprochait parfois; comme compositeur, il avait en mains ce rameau d'or qui permet aux élus du ciel et aux enthousiastes d'aller où ils veulent, dans la chambrette de Marguerite pour y noter une chanson de rouet, ou chez le diable. Le triomphe universel de son chef-d'œuvre a certainement déterminé Wagner à ne pas se mesurer, lui aussi, avec un tel sujet. Le *Faust* de Gounod n'est certainement pas au-dessus de toute critique; on peut lui reprocher de traiter un peu sommairement la partie philosophique du drame, — situation pathétique de l'homme entre la faillite de la science et la recherche de l'impossible bonheur — et, en s'attachant à la partie romanesque, — séduction d'une grisette ingénue, accablée sous le poids des remords et du châtiment, — d'avoir ramené celle-ci à une expression dont l'élégance est quelquefois entachée d'une certaine vulgarité. Wagner écrivait à Liszt (9 nov. 1852), à propos de son Ouverture

pour *Faust*, amorce d'un projet abandonné dans la suite : « Tu as fort bien démêlé par où cela pêche; ce qui manque, c'est la femme. » Il y a plutôt en excès, dans l'opéra de Gounod, ce que le musicien allemand déclarait absent de sa propre esquisse. Le dernier salut de Faust au jour qui se lève, — trait sobre et admirable dans le poème original, — s'étale, dans le chant et l'orchestre, en rondeur de paraphe; et ce n'est pas la seule dépense d'agrément qu'on pourrait regretter. En plusieurs pages d'un modernisme romanèsque et pénétrant, le sujet subit une altération de couleur qui, commencée par le librettiste, précisée par la mise en scène (puisque habituellement on emploie un décor de style Renaissance là où Gœthe a expressément indiqué un décor gothique), est continuée avec complaisance par le musicien. Il est d'autres pages en revanche, comme les premières lignes de l'introduction, neuves et hardies, qui pourraient soutenir la comparaison avec la musique de Weber. Une des caractéristiques générales est un équilibre de convenance parfaite, sinon entre la pensée de Gounod et celle de Gœthe, au moins entre les éléments de la construction dont Gounod fut l'heureux architecte : la déclamation, le chant, et ce qu'on appelait autrefois la « symphonie ». *Faust* fut d'abord joué au Théâtre-Lyrique (19 mars 1859). Le succès ne fut pas immédiat. On estima d'abord que l'œuvre était trop savante, quelques-uns disaient même « incompréhensible ». Le public applaudissait surtout *l'air des bijoux* et le *chœur des soldats* dont l'allure très franche nous rappelle que Gounod, de 1852 à 1860, fut directeur de l'Orphéon de Paris. L'éditeur Heugel refusa la partition; A. de Choudens l'acheta (5 avril 1859) pour dix mille francs, dont quatre mille n'étaient payables que *six mois après la 50e représentation!* Après avoir été joué au Théâtre-Lyrique, *Faust* fut adopté par l'Opéra (3 mars 1869), avec des récitatifs remplaçant le dialogue.

Le progrès devrait être la loi de toute biographie d'artiste. Après ce coup de maître, Gounod ne répondit pas suffisamment à l'attente qu'il avait fait naître. En 1860, il fit jouer deux opéras-comiques, dont le sujet est tiré de La Fontaine, et où apparaît la tendance à répandre

partout une sentimentalité un peu superficielle, ramenant tous les sujets à un agrément mélodique moyen : *la Colombe*, en 2 actes, d'abord représentée à Bade, puis à l'Opéra-comique (7 juin 1866), où elle eut 29 fois les honneurs de l'affiche; et *Philémon et Baucis*, aimable idylle en 3 actes, jouée au Théâtre-Lyrique (18 février), reprise en 1876 à l'Opéra-comique, où elle eut 188 représentations. La *Reine de Saba*. opéra en 4 actes, paroles de Barbier et Carré, avait l'ambition manifeste de produire un effet brillant et grandiose, dans le genre des ouvrages de Scribe et de Meyerbeer; mais le but fut manqué. A l'Opéra, où elle fut jouée le 29 février 1862, la pièce n'eut que 15 représentations. De Venise, Gounod écrivait (27 juin), en faisant allusion au succès du *Lalla Roukh*, de Félicien David, qui triompha quelques semaines plus tard (12 mai) à l'Opéra-comique : « Dites à Carré que je le félicite, cette fois, d'être tombé entre des mains *qui n'ont pas, comme les miennes, le malheur d'assassiner tout ce qu'elles touchent.* S'il eût donné *la Reine* à Meyerbeer, on aurait trouvé la pièce et la musique excellentes »; et, de Milan, il écrit à Mme Augé de Lassus : « Pauvre *Reine de Saba!* Elle n'a pas fait de vieux os à Paris; si elle a ramené sur son chemin quelques âmes amies, ce seront les fleurs de son tombeau. » La pièce eut plus de succès, la même année, à Bruxelles, et, l'année suivante, au théâtre grand-ducal de Darmstadt (27 janvier), où Gounod, salué à son entrée par une ovation, dirigea l'exécution devant un pupitre orné de couronnes de lauriers. La cavatine de Balkis (*Plus grand dans son obscurité...*), le chœur des Juives et des Sabéennes, l'air de Soliman, le ballet et la marche forment les pages les plus connues de la partition.

Le poème de *Mireille* avait paru en 1859, et le célèbre article de Lamartine avait attiré sur lui l'attention en signalant Mistral comme un poète de premier ordre. Gounod s'éprit du sujet; il trouvait la figure de Mireille assurée, comme celle de Mignon, de « la gloire qui récompense ceux qui ne la cherchent pas ». Pour se pénétrer de la poésie simple et colorée qu'il voulait traduire en musique, il fit un séjour à Maillane, chez Mistral, puis à Saint-Remy; il écrivit sa partition dans cet Eden méridional dont le

souvenir resta radieux dans toute son existence. *Mireille*, opéra dialogué en 5 actes (paroles de Barbier et Carré), parut au Théâtre-Lyrique (le 19 mars 1864), où elle eut 41 représentations, puis, avec une réduction en 3 actes, à l'Opéra-Comique (10 nov. 1874), où elle fut jouée 470 fois.

Gounod y montre une manière plus épisodique que dramatique, et peint avec grâce le tableau de genre. La couleur est peu rustique et provençale. « On pourrait faire chanter le premier chœur aussi bien et mieux à des couturières parisiennes en partie de campagne dans la forêt de Saint-Germain qu'à des magnanarelles du fond de la Provence. » (Azevado, *Opinion Nationale*, 22 mars 1864.) La *Revue musicale* (27 mars) reprocha à Gounod de « peindre des grisailles au lieu de dessiner et de colorer des physionomies vivantes ». Ce ne fut, au Théâtre-Lyrique, qu'un demi-succès. Le public goûta fort le chœur des magnanarelles, la valse-ariette *Hirondelle légère;* le duo *ô Magali ma bien-aimée* provoqua moins d'enthousiasme ; le second acte parut froid ; le troisième, par suite d'une mise en scène mal réglée, gâta tout : « Hélas ! trois fois hélas ! la symphonie des cadavres et des apparitions, le flot orchestral montant comme le Rhône en courroux, le passeur et sa barque magique, tout cela est manqué, absolument manqué » (le *Figaro*, 27 mars). Ce même tableau du Rhône reconstitué, il y a quelques années, par M. A. Carré, directeur de l'Opéra-Comique, eut au contraire beaucoup de succès : il contient les pages des plus colorées et les plus dramatiques de l'œuvre. « On pourrait comparer le livret à ce que les charcutiers appellent un assortiment. » (Azevado.) Le Provençal d'Ortigue se montra plus admiratif dans *le Journal des Débats* (22 mars). Le succès du début était dû en grande partie à Mme Carvalho jouant le rôle de Mireille.

C'est encore dans l'Eden du midi, à Saint-Raphaël, qu'avec un amour passionné pour son sujet, Gounod écrivit la très belle partition de *Roméo et Juliette* qui, malgré quelques critiques, lui procura son premier succès incontesté (Théâtre-Lyrique, 27 avril 1867).

Gounod écrivait à sa femme (2 mai) ces lignes curieuses : « Enfin, je le tiens, cet endiablé duo du 4e acte! ah! que je voudrais savoir si c'est bien lui! Il me semble que c'est

lui. Je les vois bien tous deux; je les entends, mais les ai-je *bien* vus, *bien* entendus, les deux amants? S'ils pouvaient me le dire eux-mêmes et me faire signe que OUI! Je le lis, ce duo, je le relis, je l'écoute avec toute mon attention; *je tâche de le trouver mauvais, j'ai une frayeur de le trouver bon et de me tromper!* Et pourtant, il m'a brûlé! Il me brûle! Il est d'une naissance sincère. Enfin, J'Y CROIS. » Représenté (comme l'*Hamlet* d'A. Thomas) l'année de l'Exposition universelle, l'œuvre fut très bien accueillie par le public, et généralement louée par les critiques, sauf quelques dissonances. BLAZE DE BURY, successeur de Scudo à la *Revue des Deux Mondes*, reprochait à Gounod « *de n'être pas mélodiste* » (!), d'avoir « beaucoup d'afféterie, de maniérisme, *une musique d'idées abstraites*, quelque chose de posthume jusque dans l'instrumentation, *rien pour le cœur, rien pour les sens, mais par moments les plus délicates gourmandises pour l'esprit : tout cela presque sans rapport avec le sujet et se contentant d'effleurer l'anecdote* ». Un critique allemand, cité par MM. PROD'HOMME et DANDELOT, écrivait : « Comme dans *Faust*, Gounod, dans ce nouvel opéra, s'est approprié le style de différents compositeurs, notamment de Meyerbeer et de Wagner, et a fondu l'objet approprié dans un alliage qui, en quelque sorte, est devenu une chose nouvelle. » L'ouvrage eut 90 représentations au Théâtre-Lyrique, 289 à l'Opéra-Comique et près de 300 à l'Opéra. L'année précédente (1866), Gounod était entré à l'Académie des Beaux-Arts pour succéder à l'Italien Clapisson, l'auteur de la *Promise* et de *Fanchonnette*, opéras-comiques applaudis en 1854 et 1856.

Les derniers opéras de Gounod n'eurent pas un très grand succès et furent loin de marquer un progrès dans l'évolution du compositeur. *Cinq-Mars*, opéra dialogué en 4 actes joué à l'Opéra-Comique le 5 avril 1877, atteignit 57 représentations. *Polyeucte* en eut 29 et fut moins apprécié : « Polyeucte a souffert pour sa foi, écrivait tranquillement Gounod; je peux bien souffrir pour lui! » Dans le *Tribut de Zamora* (1er avril 1881), comme dans les deux précédents ouvrages, Gounod qui, un des premiers en France, avait vaguement cédé à l'influence de certaines

idées wagnériennes, revint au système qui faisait de l'opéra une succession de romances et de cavatines.

Les **Mélodies détachées** de Gounod ont beaucoup fait pour sa gloire. En ces brèves compositions, les sources profondes de la poésie sont rarement ouvertes; mais on y trouve la fluidité de Mozart avec la plénitude expressive de Gluck. Pas de ces accompagnements à la manière de Schumann, où les forces sonores semblent vouloir, obscurément, se transformer en forces de passion et de pensée; pas de ces formules qui sont comme un regard jeté sur l'autre côté de la vie; mais un art clair, « bien assis sur la terre », pourvu des moyens de plaire les plus réguliers, et où ne traîne aucune brume de ballade : une prosodie si exacte que la phrase littéraire et la phrase musicale semblent inséparables; une telle franchise de rythme et de tonalité, une telle aisance dans l'emploi des notes parentes ou amies, que l'élan du discours n'est jamais contrarié par une difficulté d'intonation : partout une grâce agile, une élégance souriante, une sorte d'*onction* sentimentale et sensuelle, un plaisir de vivre qui semble créé par le plaisir de chanter.

Ces mélodies ont été publiées en quatre volumes, grossis par des emprunts faits aux pages les plus aimables de ses opéras : la chanson de Magali (*Mireille*); *Que fais-tu blanche colombe* et *Blanche Madone* de *Roméo et Juliette; O ma lyre immortelle*, de *Sapho; Nuit silencieuse*, de *Cinq-Mars; Que de rêves charmants emportés sans retour* et *J'aimais jadis une cruelle*, de *la Colombe; Filles d'Antor, folles bacchantes*, de *Philémon et Baucis; Quand la flamme embrasait la nue*, de *la Reine de Saba*, etc. Elles sont inégales de valeur. Dans *Biondina*, poème de forme assez fade, vaguement imité de Pétrarque (paroles françaises de Jules Barbier), Gounod traite un sujet digne d'un poète musicien : Biondina est belle comme une madone; elle tombe malade et meurt; l'amant met deux fleurs sur sa tombe ; avec de telles matières, Schumann fait des chefs-d'œuvre ; mais notre compositeur est loin de l'égaler. Ses 12 petites pièces, malgré certains rappels de thème (n°s 2, 11), sont moins un poème qu'une suite de romances agréables et superficielles. *L'Ave Maria, le premier jour de mai, Au printemps, Primavera* sont moins éloignés de l'auteur des Lieder. Il y a çà et là du poncif, des faiblesses, de l'italianisme, comme dans *Si vous m'ouvrez votre fenêtre*, l'*Ouvrier* (scène lyrique), *Prière du soir. La Barcarolle* (duetto pour soprano et baryton), les *Lilas blancs* (valse chantée) sont des morceaux pour music-hall et café-concert. Le *Vallon*, le *Soir* sont des pièces

magnifiques, dignes de Schubert. *Medjé*, la *Sérénade*, la *Chanson du printemps*, la *Chanson d'avril*, l'*Aubade*, le *Souvenir*, vingt autres, sont de premier ordre.

Après la mort de Rossini (1868), après celles de Berlioz (1869) et d'Auber (1871), Charles Gounod, compositeur « dépourvu de mélodie » et suspecté de wagnérisme, fut roi du théâtre et placé jusqu'à sa mort (1893) à la tête des musiciens français.

*
* *

— François Bazin, né à Marseille en 1816 (mort en 1878), est aussi un élève d'Halévy (et de Berton), grand prix de composition en 1840 : musicien correct et facile, trop dépourvu de verve dans les petits sujets qu'il a traités. Sa Cantate de concours, *Loyse de Montfort*, exécutée à l'Opéra avec Mme Stolz dans le rôle de Loyse, fit pressentir en lui, non sans raison, un musicien de l'école d'Auber. Son meilleur ouvrage est *Maître Pathelin* (1856), condensation en un seul acte par de Leuven et Ferd. Langlé de la farce célèbre qui avait déjà été réduite pour la Comédie-Française.

On peut signaler, dans *Maître Pathelin*, comme heureusement écrits, les couplets de l'avocat, ceux du berger Agnelet, le duo de *bé*, *bé*, la marche comique accompagnant, à la fin de l'acte, l'entrée du tribunal. *Le trompette de M. le prince* (1846), un acte, de Melesville, dont la scène est à Étampes au temps de la Fronde, contient, avec des couplets de table, un quintette et un trio assez bons. Dans *le Malheur d'être jolie* (1847), un acte de Ch. Desnoyers, dont l'action se passe sous Charles VII, il y a de jolis couplets archaïques — *Adieu vous dis, mes amours* — avec une assez poétique intervention des cors à l'orchestre. Il y a aussi un solo de cor (acte III) dans la *Nuit de Saint-Sylvestre* (1849), et quelques jolies pages, comme le chœur des gardes de nuit à la fin du 1er acte, et le duo du duel (II). *Madelon*, 2 actes (1852), n'eut pas plus de succès que les *Désespérés*, un acte de Leuven et Jules Moineaux (1859) sur ce canevas étrange : deux individus, un lord anglais attaqué par le spleen, un joueur de serpent qui vient de perdre sa place à l'église, sont désespérés et se pendent; une jeune fille, en gaulant des noix, les ramène à la vie, et leur fait promettre de ne plus recommencer! Bazin fut plus heureux avec *le Voyage en Chine*, opéra-comique en 3 actes de Labiche et Delacour (1865) : vaudeville employant de faciles moyens de provoquer le rire (bégaiement d'un prétendant qui, pour se guérir, se met des cailloux dans la bouche, et les avale dans un accès d'émotion, entêtement d'un Breton, un notaire ridicule...); musiquette d'opéra-bouffe dont le type est la valse et le chœur du 2e acte, dans le salon du Casino de Cherbourg.

— Aimé Maillart, né à Montpellier en 1817 (mort en 1871), a composé six opéras-comiques (*Gastibelza*, *le Moulin des Tilleuls*, *la Croix de Marie*, les *Pêcheurs de Gatane, Lara*, les *Dragons de Villars*) dont le dernier seul (1856) a eu un succès complet. Il est encore au répertoire de l'Opéra-Comique. Maillart, élève d'Halévy, avait obtenu le prix de Rome en 1841. Sa musique est de la même catégorie que celle d'Auber, avec peut-être une pointe de sentiment qui fait défaut à l'auteur de *Fra Diavolo*. Le privilège de survivance dont bénéficient les *Dragons de Villars* (3 actes) s'explique par la gaieté du sujet bien choisi pour mêler des refrains militaires, une chanson à boire (un peu commune) à des couplets de sentiment, à des romances d'écriture musicale sans doute désuète et d'une harmonie peu variée, et qui a cependant le mérite de souligner assez exactement le sens des paroles : à titre d'exemple, le duo du 1er acte : « *allons, ma chère...* ». Maillart est un musicien d'opéra-comique et n'est que cela.

— A la même école que Gounod appartient Victor Massé, mélodiste aimable, d'élégance et de clarté toutes françaises, qui céda, lui aussi, à l'ambition d'élargir sa manière, et partagea avec l'auteur de *Faust* l'honneur d'être traité par ses contemporains de musicien trop *avancé*. « Il me souvient, dit M. Saint-Saens, des lances que j'ai rompues pour *Galathée* (1852), notamment avec les musiciens de l'orchestre; et comme je cherchais à connaître les causes de leur hostilité, je finis par découvrir cette chose affreuse : l'auteur, à mainte page de sa partition, avait *divisé les altos!* » Les *Noces de Jeannette* sont de 1853 : l'universelle popularité de cette partition, amusante et saine, suffirait à la gloire du compositeur.

Né à Lorient en 1822, mort en 1884, V. Massé, élève d'Halévy, eut en 1844 le premier grand prix de composition. Après avoir écrit quelques mélodies (faibles) sur les *Orientales* de V. Hugo, il débuta en 1852 par un opéra-comique, sur un livret bizarre, la *Chanteuse voilée*, où l'on voit le personnage principal, le peintre Vélazquez, épouser sa servante, laquelle, prenant tous les soirs un voile, allait chanter sur la grande place de Séville, pour rapporter quelque argent à son maître criblé de dettes. La pièce abonde en romances et boléros; il y a dans l'ouverture un solo de cornet à piston! Aux *Noces de Jeannette* et à *Galathée*, qui sont les meilleurs ouvrages du compositeur, succédèrent de faibles piécettes dont le livret n'était pas toujours très heureux. *La Fiancée du diable*, 5 actes (paroles de Scribe et Romand), dont la scène est à Avignon, ramène à l'allure d'un vaudeville bouffe une légende qui eût pu être traitée en un style plus sérieux; on peut signaler, au 2e acte, comme type de ce théâtre plaisantin, l'air de Catherina : *ah! qu'on a de peine à trouver un mari!* Dans *Miss Fauvette*, un acte de Michel Carré et Jules Barbier, on voit un milord anglais appliqué à faire taire une fleuriste, sa voisine, qui l'agace par ses perpétuelles chansons, puis, attendri, la mariant avec celui qu'elle aime. (A signaler, la romance de Robin : *Lise, prenez garde!*) *Les Saisons*, 3 actes de J. Barbier et Michel Carré (1856), justifient leur titre par une

conception d'adresse médiocre : le mariage de Simone et de Pierre, projeté au temps de la moisson, rompu aux vendanges, renoué en hiver, se fait au printemps. De là, un chœur sur les blés, des couplets sur le vin nouveau, des airs populaires (*Il court, il court, le furet, — Nous n'irons plus au bois*), pendant la veillée d'hiver, un hymne au printemps.... *La reine Topaze* (1856), 3 actes d'Ed. Lockroy et Léon Battu, fut jouée au Théâtre-Lyrique, avec Mme Miolan Carvalho. Topaze est la fille de riches patriciens de Venise, enlevée tout enfant et devenue la reine d'une troupe de Bohémiens; elle aime le capitaine Raphaël qui, le secret de sa naissance étant dévoilé, est fier de l'épouser. Au 2e acte, on retrouve l'air du Carnaval de Venise avec variations de Paganini. *La Fée Carabosse* (1859), 3 actes avec prologue, de Lockroy et Cogniard, fut jouée avec Mme Ugalde, et n'est pas d'ordre plus relevé. (A signaler : l'air d'Albert, *Rocher, bois solitaire*, et le chant du sommeil, *Dormez mes amis chéris.*) Il fit jouer ensuite *le Dernier couplet* (1 acte, 1861); le *Fils du brigadier* (3 actes, 1867); *Fior d'Aliza, Paul et Virginie* (1870); *Pétrarque* (1880); la *Nuit de Cléopâtre* (1885). V. Massé a été pendant plus de vingt ans professeur de composition du Conservatoire et, en 1871, il a remplacé Auber à l'Institut.

— Ernest Reyer, dont le vrai nom était Rey (1823-1909), était un auto-didacte, mais doué du sens musical et surtout du sens du théâtre le plus vif; il était destiné par sa famille à la carrière de fonctionnaire. Une vocation irrésistible pour la musique l'entraîna. Il reçut ses premières, et peut-être même ses seules leçons de sa tante, Mme Farrenc, professeur de musique et d'harmonie, dont le savoir ne pouvait le conduire bien loin. Puis, au fur et à mesure de ses compositions, il compléta lui-même son bagage, fréquentant l'œuvre de Weber, de Gluck, de Berlioz, dont il fut l'admirateur et l'ami déclaré, plutôt que celui de J.-S. Bach et des symphonistes. A part son ode symphonique *Sélam*, œuvre de début, il n'a écrit que pour le théâtre qui s'adaptait admirablement à ses facultés d'imagination, à son goût de la couleur, de la vie, du rythme; comme Berlioz, près de qui on aime à le situer, *longuo sed proximo intervallo*, il savait faire *sonner* l'orchestre, en distribuer et utiliser les ressources avec intelligence, soutenir et compléter le langage du chanteur sans l'écraser. Sa contexture harmonique est peu originale, quelquefois indigente, et c'est peut-être là qu'apparaît l'insuffisance de son éducation première. Ses admirateurs eux-mêmes le reconnaissent :

« J'ai entendu un compositeur très malin dire de M. Reyer, le sourire aux lèvres : « Il est sans talent, il n'a que du génie... ». Mon Dieu oui, sérieusement, je vous assure, c'est exact, il n'a que du génie et voilà pourquoi il est plus fort que ceux qui n'ont que du talent. Du talent, tout le monde en a aujourd'hui.... Il continue, tout en profitant des conquêtes modernes, la tradition classique et, avec un « métier » peut-être rudimentaire (le fameux métier qui préoccupe les mêmes spécialistes), avec des moyens peu compliqués, je le reconnais et je l'en félicite, puisque c'est encore de sa part une marque de sincérité, il atteint à la suprême grandeur. Si nulle gentillesse n'arrondit ses chants frustes, rudes et mâles, une poésie adorable, un sentiment exquis de la nature, une émotion infinie s'y trouvent. Quant à moi, je place bien haut celui qui, dans la *Statue*, a peint les graves et délicieux paysages qu'aucun de nous, je l'espère, n'a oubliés; qui, dans *Sigurd*, a redonné la vie aux vieilles forêts légendaires; qui, dans chacun de ses ouvrages, a mis son cœur et sa bravoure [1].... »

La liste des œuvres d'E. Reyer est assez brève; la voici :

Messe pour l'arrivée du duc d'Aumale à Alger (1847). — *Chœur des buveurs* et *Chœur des assiégés*, à 4 voix d'hommes. — *Recueil* de 40 chansons anciennes harmonisées. — *Le Sélam*, symphonie orientale en 4 parties de Théophile Gautier, 1850.

(Reyer n'alla jamais à Constantine, et, lorsque son oncle Farrenc y fut nommé, il avait déjà quitté l'Algérie. La note mise en tête du *Sélam* et disant que l'auteur avait été le témoin oculaire et auriculaire, à Constantine, des scènes de la Conjuration des Djinns, vise donc l'auteur des vers, non celui de la musique, — et c'est pour cela qu'elle accompagne également le poème, publié à part, de Théophile Gautier.) — *Maître Wolfram*, opéra-comique en 1 acte, de Méry (1854). — *Sacountalâ*, ballet-pantomime en 2 actes, de Théophile Gautier (1858). — *La Statue*, opéra-comique en 3 actes, de Michel Carré et J. Barbier (1861). — *Chant des paysans*, chœur à 2 voix d'hommes, pour le drame de Victor Séjour : *les Volontaires de 1814* (1861). — *Érostrate*, opéra en 2 actes de Méry et E. Pacini (1862). — *L'Hymne du Rhin*, cantate de Méry (1865). *La Madeleine au désert*, poésie d'Ed. Blau, scène pour voix de basse avec orchestre (1874). — *Sigurd*, opéra en 4 actes de C. du Locle et A. Blau (1884). — *Salammbô*, opéra en 5 actes de C. du Locle, d'après Flaubert (1890). — *Marche tzigane*, pour orchestre. — Deux *Recueils*, l'un de 10, l'autre de 20 mélodies, comprenant, outre des mélodies séparées, des morceaux détachés du *Sélam*, de *Maître Wolfram*, d'*Érostrate*, de *la Statue*, etc. — *Tristesse*, poésie d'Ed. Blau (1884). — *L'Homme*, poésie de E. Georges Boyer (1892). — *Trois sonnets*, poésies de C. du Locle (1896).

Il n'y a, en somme, que trois œuvres qui aient une haute valeur, dans ce catalogue : *la Statue*, *Salammbô* et

1. Alf. Bruneau, *Musique de Russie et musiciens de France*, p. 77.

Sigurd; et ce fait fournit le premier trait caractéristique, le plus important de tous au point de vue musical : la pauvreté relative du bagage de Reyer qui, ayant abordé les grands genres avec succès, semble ne les avoir cultivés qu'occasionnellement. Il s'est arrêté au seuil de la carrière. Son dernier biographe, Ad. Jullien, veut expliquer cette caractéristique de son œuvre par les obstacles que le compositeur trouva sur sa route, par l'hostilité des directeurs de théâtre, l'inintelligence du public; on peut l'expliquer aussi par la nature du talent de Reyer qui, tout en s'élevant une ou deux fois sur les sommets, n'avait peut-être pas assez de puissance et de fonds pour s'y maintenir, et, d'autre part, avait trop d'habileté méridionale pour faire de nouvelles tentatives sans certitude de succès, en courant le risque de compromettre une situation acquise.

Quelque haute valeur qu'on accorde à *Sigurd* et à *Salammbô*, c'est aussi par ses écrits, par sa longue collaboration comme critique musical au *Journal des Débats*, où il a succédé, à trois ans près, en 1866, à Berlioz, que Reyer a exercé quelque influence sur l'opinion de son temps. Polémiste toujours prêt à partir en guerre pour défendre ses amis et ses opinions, il agrémentait sa rude franchise d'un esprit dont les traits faisaient la joie des Parisiens. « Massenet n'arrive pas à la cheville de Wagner », disait-on un jour devant lui. — « Il y arrive, il y arrive », ajoute-t-il aussitôt, en hochant la tête. Il fut un des premiers, et des plus ardents protagonistes de l'œuvre de Berlioz; il défendit *Lohengrin* et *Tannhäuser* contre les manifestations dont les concerts populaires et l'Opéra avaient été le théâtre, mais sans abdiquer son indépendance et sa liberté de jugement et en faisant la part de ce que Wagner devait à ses devanciers, notamment à Gluck. « Je ne suis pas, écrit-il avec sa franchise et son esprit coutumier, un Wagnérien enragé, et pas plus un Wagnérien de parti pris qu'un Wagnérien sans le savoir. J'ai eu et j'ai encore des enthousiasmes très sincères, très justifiés du moins à mes yeux, mais je ne me suis jamais enrôlé sous la bannière de qui que ce soit, dans la confrérie des disciples et des thuriféraires. Et si j'étais allé au festin de Bayreuth, ce n'aurait été bien certainement ni pour y boire jusqu'à l'ivresse, ni pour y ramasser des miettes. » Son éclectisme artistique le faisait admirer Meyerbeer et goûter Offenbach. Il a défendu Bizet et écrit que l'*Arlésienne* était une *jolie* partition : c'est peut-être d'un jugement un peu léger! Il fut plus chaleureux pour Auber. Le ministre de l'Instruction publique ayant, un jour de distribution de prix du Conservatoire, parlé avec quelque dédain de l'auteur de la *Muette*, il lui répondit avec vivacité :

« Le maître qui, après Boïeldieu, a été proclamé le chef de l'école

française et auquel nous conserverons ce titre, n'en déplaise à ceux qui semblent le convoiter ; le maître qui, pendant quarante ans, a enchanté toute une génération de dilettante, méritait assurément plus d'égards. M. Auber, élève et successeur de Cherubini, savait de son art beaucoup plus qu'il n'en laissait voir, et l'on a eu raison de dire de lui qu'il faisait de la petite musique en grand musicien. Cette facilité que M. Jules Simon n'hésite pas à lui reprocher était précisément une des qualités les plus caractéristiques de son génie. Mozart aussi travaillait avec une facilité extraordinaire (je n'ai pas besoin qu'on me rappelle qu'entre Auber et Mozart la différence est grande) ; mais a-t-on jamais songé à lui en faire un reproche[1] ? »
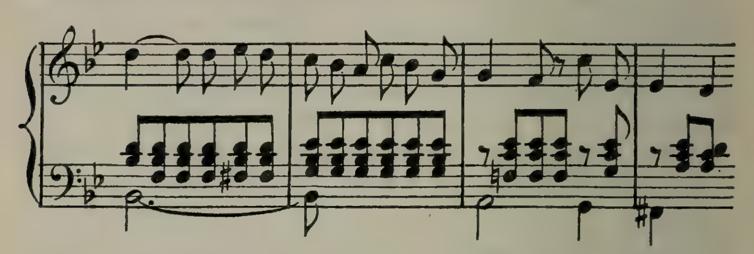
En résumé, l'œuvre de théâtre de E. Reyer, malgré quelque indigence d'harmonie et d'orchestration, occupe une bonne place dans l'histoire de la musique de notre pays, pour les qualités de clarté, de mouvement et de couleur dont elle abonde et la personnalité dont elle porte la marque.

— **Bizet**[2] est un des musiciens qui font le plus d'honneur à l'art français. Élégance, charme, clarté, éloquence musicale disant avec une justesse absolue ce qu'il faut et rien que ce qu'il faut, application à faire de l'art et de la beauté *objectivement*, avec une distinction très personnelle attestant un grand respect de la forme : telles nous semblent être ses qualités. Il y a un poète antique auquel il fait penser : c'est Virgile, qu'on a appelé le « doux Virgile », injustement, car, avec un génie égal, il atteint à la perfection aussi bien dans la force que dans la douceur. (Tel, encore, Raphaël.) Comme le poète latin, dont les vers arrachaient des larmes à Berlioz, Bizet s'est formé peu à peu; il n'est pas arrivé d'un seul bond aux vrais chefs-d'œuvre qui lui assignent une place unique dans l'histoire musicale. Et s'il n'était pas mort si jeune!... Il a versifié ses Eglogues, avant d'écrire ses amours d'Énée et de Didon ou sa mort de Pallas. *Les Pêcheurs de perles*, composés en 1863, pour le Théâtre-Lyrique, sont une œuvre brillante, pleine, puissante, mais comme arrêtée à mi-chemin du but. Les pièces antérieures, comme *le Docteur Miracle* ou *Don Procopio*, ne sont que des essais de plume quand on les

1. *Notes de musique*, p. 387.

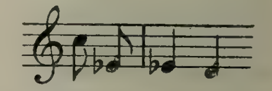
2. Georges BIZET, né à Paris le 25 oct. 1838, mort le 3 juin 1875. Fils d'un professeur de chant. Élève et lauréat de toutes les classes du Conservatoire ; ses maîtres furent Marmontel (piano), Benoist (orgue), Zimmermann (harmonie), Halévy (composition). Il obtint le prix de Rome en 1857.

compare au reste. Comme Virgile, Bizet, tout en ayant un style personnel et bien à lui, pratique la méthode classique de l'abeille : il a des réminiscences, il fait peut-être des emprunts secrets, il prend, de-ci de-là, la fleur des choses; il rapproche et unifie, non pour un travail de mosaïque, mais en restant toujours fidèle au principe de la convenance de l'expression et en faisant de l'harmonie. Dans *Carmen*, par exemple, on trouve, en regardant de près, tous les styles y compris celui qui, en 1875, n'aurait pu être appelé que le « style de l'avenir ».

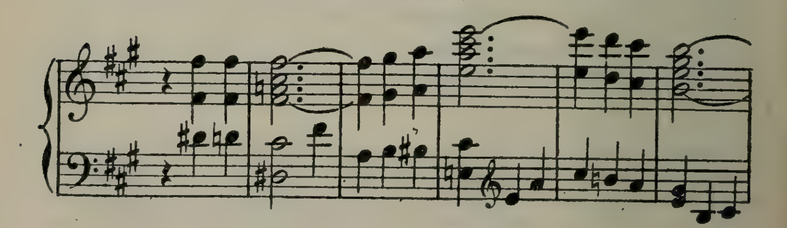


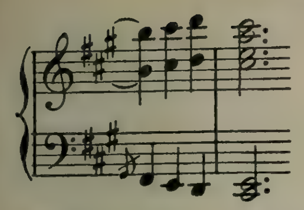
Ceci, c'est du pur Gounod; c'est le Gounod qui, en 1859, écrivait pour Marguerite la délicieuse phrase :

> **J'ai perdu ma petite sœur,**
> **Pauvre ange, elle m'était bien chère!**

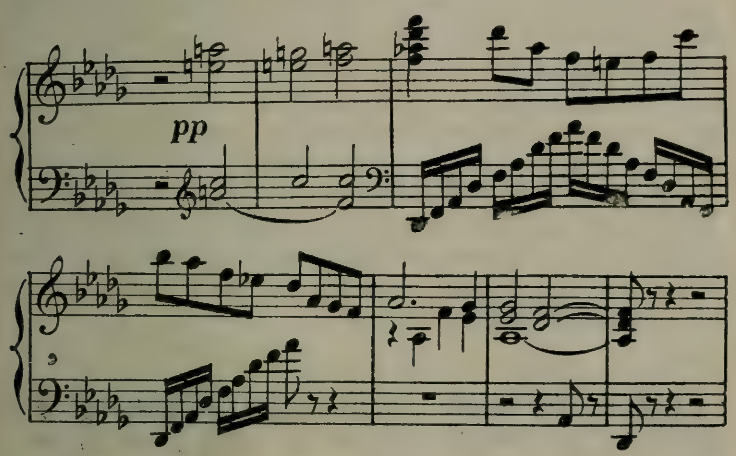
Mélodie simple, sans grimace, calme et d'un dessin très pur, avec une clausule suspensive d'une grâce charmante et où il suffit d'une note de passage, d'une quinte augmentée à l'accompagnement (*fa*) pour remuer quelque chose dans le cœur de celui qui écoute... 

Plus loin, comment ne pas penser à Weber?

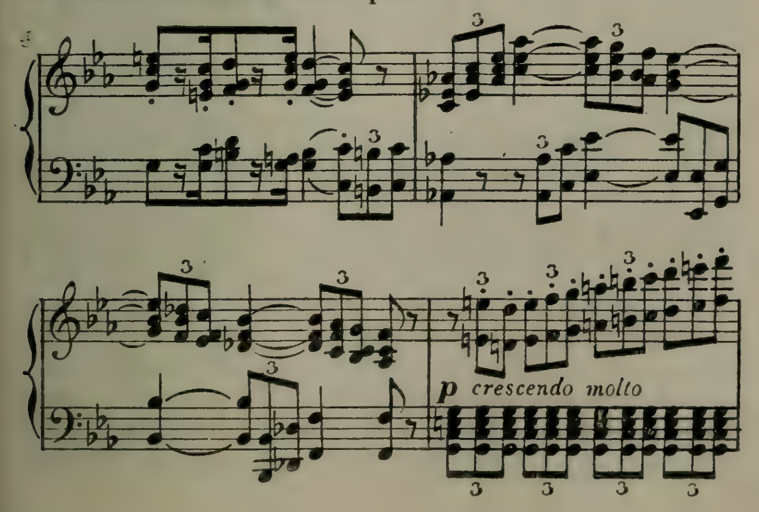


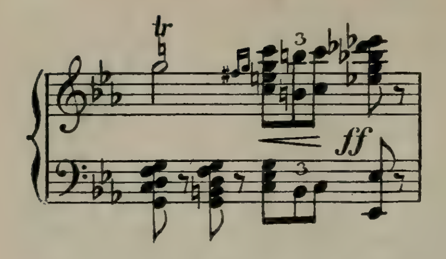


Voici, après une phrase que prépare une modulation très douce, une cadence imparfaite :

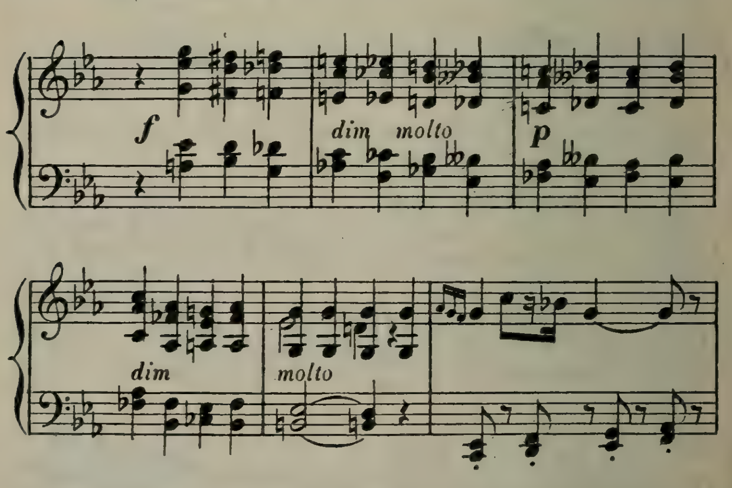


Voici un autre passage pour la caractéristique duquel le lecteur musicien n'hésitera pas :





Ces paquets d'accords de sixte, ces octaves en réponse à la basse, le crescendo molto, la gamme en octave appuyée sur un même accord répété en triolets, le panache emphatique de la cadence, trille et modulation sur un fortissimo, tout cela, n'est-ce pas? pourrait être signé Meyerbeer.... Il y a, dans *Carmen*, quelques échantillons du bon style d'opérette, à la manière d'Offenbach (tel, le fameux chant du toréador, qui, à coup sûr, n'est pas le meilleur de la partition). Il y a aussi des trouvailles en avance sur leur temps, et qui font penser à ce que certains musiciens postérieurs ont écrit de plus hardi :

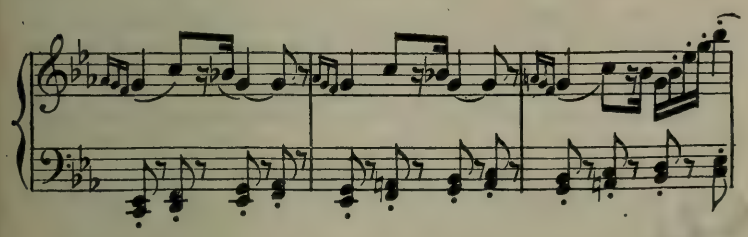


Cette succession chromatique, ces quintes altérées, ces accords de septième, ces dissonances d'une douceur si pénétrante, sont dignes des adieux de Wotan et de Brünnhild : mais dans la partition, cette phrase curieuse est écrite sur des paroles quasi enjouées, narquoises et d'un

caractère presque bouffe (au moment où Don José se fait contrebandier) :

> Écoute compagnon, écoute :
> La fortune est là-bas ;
> Mais prends garde pendant la route
> Prends garde de faire un faux pas,

Et en effet, en procédant par demi-tons et comme à tout petits pas prudents, au milieu de dissonances séduisantes, la mélodie semble suivre un chemin périlleux, de plus en plus obscur, où il faut se garder des accidents.... Mais oubliez les paroles : quelle expression douloureuse des choses de l'âme! Quel déchirement! Quelle image de la détresse, où la souffrance intérieure n'exclut pas la noblesse de l'attitude et du geste! Et immédiatement après, quelle réapparition légère, réconfortante, — sur le fonds toujours mystérieux et menaçant des basses, — du premier motif :



L'*Arlésienne* est de 1872. En son ensemble, livret et musique compris, l'*Arlésienne* est un chef-d'œuvre de premier ordre : un réalisme familier, un sentiment profond, une couleur juste, une poésie vraie, sans lyrisme artificiel, lui donnent un pouvoir d'émotion singulier. Ce drame souple, divers, musical, exempt de toute rhétorique guindée, est peut-être ce qui se rapproche le plus, parmi nos productions modernes, des plus beaux ouvrages du théâtre grec. Dans sa partition, composée de 27 numéros dont 16 mélodrames très courts et 6 chœurs, Bizet a fait un commentaire du livret dont on ne saurait trop louer la justesse pénétrante et la sobriété. Il n'écrase pas l'action par un grand déploiement de formes sonores, comme il arrive dans des opéras de haute valeur, qu'on ne peut

suivre sans fatigue; il touche quelques points choisis; et jamais traits plus sûrs ne sont partis de sa main. Il a parfaitement compris l'importance du rôle de l'Innocent, dont la destinée est liée à celle d'une famille; les quelques pages qu'il lui a consacrées sont admirables. Ailleurs, il sait donner à de brèves phrases un pathétique poignant. L'ouverture, la pastorale, l'intermezzo, les chœurs sont comme ensoleillés de grâce provençale, mais sans incliner vers le hors-d'œuvre banal, et en gardant une inexprimable mélancolie. Le danger de ces illustrations fragmentaires était l'incohérence : on doit remarquer qu'au contraire elles se relient par le retour de certains motifs qui expriment les idées importantes. Dans la musique comme dans le livret, le personnage qui conduit tout, l' « Arlésienne », n'apparaît jamais. Ces tableautins de Bizet n'ont d'équivalents que les plus purs chefs-d'œuvre de R. Schumann.

Les documents qui permettent d'observer la nature de Bizet et ses habitudes d'esprit sont d'une signification très nette; ils font ressortir un ensemble de qualités que nous aimons à appeler *françaises* : une aversion insurmontable pour ce qui est banal, une distinction innée, un goût très sûr, un sens parfait de la mesure et de ce qui convient; enfin l'absence de système préconçu, fondé sur des principes philosophiques. Chez Bizet, tout est lumineux, loyal et fin; son art est très réfléchi, mais nullement encombré de théories ou entaché d'un parti pris d'école.

Lorsqu'il entra, comme critique musical, à la *Revue nationale*, il crut devoir se présenter aux lecteurs avec cette profession de foi, modeste et excellente : « Vous ne trouverez ici ni les puissantes images de Paul de Saint-Victor, ni l'esprit étincelant de Nestor Roqueplan, ni le style enchanteur de Théophile Gautier, ni la forme élégante et serrée de B. Jouvin, ni la fougue sympathique de Gasperini, ni l'impressionnable nervosité de Xavier Aubryet, ni la verve railleuse d'Ernest Reyer, mais, à défaut du talent des maîtres que je viens de citer, deux de leurs qualités les plus essentielles, à savoir : 1° une étude approfondie de l'art musical et de toutes les questions qui s'y rattachent; 2° une bonne foi que ne sauraient altérer mes amitiés ni mes inimitiés. Je *dirai la vérité, rien que la vérité, et, autant que possible, toute la vérité. Je ne fais partie d'aucune coterie, je n'ai pas de camarades; je n'ai que des amis, qui cesseraient d'être mes amis, le jour où ils ne sauraient plus respecter*

mon libre arbitre, ma complète indépendance. Me renfermant dans l'examen des choses purement artistiques, j'étudierai les œuvres sans m'occuper de l'étiquette qui les accompagne. *Respect à tous, telle est ma devise!* Ni encenseur, ni insulteur : telle est ma ligne de conduite. » Puis, il ajoute :

« Depuis quelques années, l'esprit de système a fait, en art et en critique d'art, des progrès inquiétants; de là cette polémique stérile, ces discussions arides qui égarent, qui dévorent, qui énervent les organisations les plus courageuses, les plus robustes, les plus fécondes; de là, aussi, ces divisions, ces subdivisions, ces classifications, ces définitions quelquefois obscures, souvent erronées, toujours inutiles ou dangereuses. On chicane au lieu d'avancer, on ergote au lieu de produire. Les compositeurs se font rares, mais, en revanche, les partis, les sectes, se multiplient à l'infini; l'Art s'appauvrit jusqu'à la misère; mais la technologie s'enrichit jusqu'à la diffusion. Jugez-en vous-même. Nous avons la musique Française, la musique Allemande, la musique Italienne, et, accessoirement, la musique Russe, la musique Hongroise, la musique Polonaise, etc., etc.; sans compter la musique Arabe, la musique Japonaise et la musique Tunisienne, très en faveur, toutes les trois, depuis l'ouverture de l'Exposition Universelle. Nous avons, aussi, la musique de l'Avenir, la musique du présent et la musique du passé, puis la musique philosophique et politique récemment découverte.... Nous avons encore la musique mélodique, la musique harmonique, la musique savante (la plus dangereuse de toutes), et, enfin, la musique-canon breveté s. g. d. g. (allusion au *Chant des Titans*, cantate de Rossini pour quatre voix de basse et orchestre, exécutée à l'Exposition Universelle de 1867). J'en oublie! Nous aurons demain la musique à aiguille, à hélice, à pompe foulante et refoulante... refoulante surtout! Quel galimatias! Pour moi, il n'existe que deux musiques : la bonne et la mauvaise. Béranger a défini l'Art ainsi : L'Art, c'est l'Art, et voilà tout. »

Bizet dit encore : « Faites-moi rire ou pleurer, peignez-moi l'amour, la haine, le fanatisme, le crime; charmez-moi, éblouissez-moi, transportez-moi, et je ne vous ferai certes pas la sotte injure de vous étiqueter comme des coléoptères. » Excellente déclaration, complétée par celle-ci : « La rêverie, le vague, le spleen, le découragement, le dégoût doivent être exprimés comme les autres sentiments par des moyens solides. Il faut toujours que ce soit *fait.* »

L'art de Rossini fut d'abord son idéal; il écrit ensuite (11 mars 1867) : « ... Je mets Beethoven au-dessus des plus grands, des plus fameux. La *Symphonie avec chœurs* est pour moi le point culminant de notre art », et, à cette même époque, il reconnaît à Meyerbeer un « foudroyant génie dramatique ». Il déclare cependant après la première représentation de la *la Jolie fille de Perth* : « Non, monsieur, pas plus que vous je ne crois aux faux dieux, et je vous le prouverai. J'ai fait, cette fois encore, des concessions que je regrette, je l'avoue. J'aurais bien des choses à dire pour ma défense.... Devinez-les. L'école des flonflons, des roulades, du mensonge, est morte, bien

morte. Enterrons-la sans larmes, sans regrets, sans émotions, et... en avant! » — Ainsi donc, Bizet est un éclectique et un indépendant, tout en se rattachant par sa formation intellectuelle et son penchant naturel à l'école romantique.

Reprenons maintenant la liste de ses œuvres :

Dans *Pêcheurs de perles* (3 actes, 1863), la personnalité de Bizet se devinait déjà, — plusieurs pages pouvant être rapprochées de *Carmen* et de l'*Arlésienne*, — mais en germe; elle est simplement esquissée, sans la netteté et le relief qu'elle aura plus tard. Ce livret tragique et romanesque écrit par Cormon et Carré sur un sujet indien, invitait le compositeur à faire une œuvre colorée d'exotisme : Bizet n'y a pas manqué; mais volontairement ou non, sa tendance est comme retenue par l'influence de formules traditionnelles et par un reste d'italianisme. Parmi les pages de la partition les plus remarquables, les plus appréciées furent le duo de Nadir et de Zurga, la romance langoureuse de Nadir; le chœur *l'ombre descend des cieux...*, la cavatine, d'un tour assez banal, de Lélia, la chanson plus originale de Nadir et le final du 2e acte; au 3e, le duo de Lélia et de Zurga (coupé comme sera celui de Michaëla et de Don José), et le chœur dansé.

Djamileh (1 acte, 1872) eut moins de succès que les *Pêcheurs de perles* et paraît en effet inférieure. L'italianisme y est abondant; le sujet de ce petit opéra-comique est banal et sans intérêt : la jeune Djamileh est amoureuse du sultan Haroun; celui-ci, d'abord froid et dédaigneux, finit par se laisser toucher par les larmes de son esclave; ce n'est qu'un conte dépourvu d'originalité.

Bizet était encore considéré par les musiciens de son temps comme un artiste plein de promesses, mais dont on ne savait s'il répondrait aux espérances qu'avait données sa facilité précoce. Son maître Halévy, qui devait devenir son beau-père, avait dit de lui : « Celui-là est un grand musicien »; Berlioz avait écrit, après la première des *Pêcheurs de perles* : « ... On sera forcé d'accepter M. Bizet comme compositeur, malgré son rare talent de pianiste-lecteur.... » Mais il fallut le succès de l'*Arlésienne* et surtout *Carmen* pour le porter au premier rang. Le livret de *Carmen*, tiré par Meilhac et Halévy de la nouvelle de

Mérimée, lui fournit un sujet parfaitement adapté à son tempérament et à ses facultés. Le drame ne se déroule pas en Orient, comme l'aventure des *Pêcheurs de perles*, l'anecdote de *Djamileh*; mais comme le poème de l'*Arlésienne*, et plus encore que lui, il est situé dans le pays des rythmes vivants, des couleurs chaudes et violentes, des fortes oppositions d'ombre et de soleil. Et dans ce cadre, c'est encore la jalousie, non plus la jalousie qui ne sait que saigner et souffrir, comme dans l'*Arlésienne*, mais celle qui s'exaspère, devient furieuse et meurtrière.

Carmen, après avoir été d'abord très discutée (nous y reviendrons tout à l'heure), est consacrée aujourd'hui par le jugement unanime du public comme un incomparable chef-d'œuvre. G. Bizet a composé sa partition suivant les formes classiques : elle est divisée en airs, duos, trios, quintettes, chœurs, etc.; il y a du parlé dans l'intervalle; les règles de la composition y sont observées, mais le musicien n'est pas asservi par elles; il les domine; il les manie avec aisance et autorité; elles s'assouplissent à son dessein; le mouvement et la vie circulent dans son œuvre avec une extraordinaire intensité; la lumière et la couleur y éclatent. Couleur espagnole? Plutôt couleur sans épithète, ce qui vaut peut-être mieux. A la différence de Chabrier qui dix ans plus tard parcourait l'Espagne pour noter les airs et danses populaires, *jotas* et *malagueñas*, avec quoi son España a été construite, Bizet a emprunté à l'exotisme quelques-uns seulement de ses rythmes, mais non ses mélodies. Sa musique reste française de forme et de fonds.

Il est intéressant de voir comment *Carmen* fut appréciée par les critiques contemporains. On est aujourd'hui stupéfait par leurs jugements, qui ne font pas honneur à leur intelligence! « M. Bizet, comme on sait, appartient à cette secte nouvelle dont la doctrine consiste à vaporiser l'idée musicale, au lieu de la resserrer dans des contours définis. Pour cette école, dont M. Wagner est l'oracle, le motif est démodé, la mélodie surannée; le chant, dominé par l'orchestre, ne doit être que son écho affaibli. Un tel système doit nécessairement produire des œuvres confuses. La mélodie est le dessin de la musique; elle perd toute forme si on l'en retire, et n'est qu'un bruit plus ou moins savant. » Cela est signé Paul de Saint-Victor, dans le *Moniteur*. — Dans le *Monde Illustré*, un rédacteur anonyme conclut ainsi : « Ce n'est que par-ci par-là, au milieu de cette partition

embroussaillée, que nous avons découvert quelque bout de phrase accessible, mais l'orchestre bavarde tout le temps et dit une infinité de choses qu'on ne lui demande pas. » — Dans l'*Illustration*, Savigny (Henri Lavoix), parlant du duo du IVe acte, écrit : « Il y a là, véritablement, unè belle page, mais comme elle est lente à venir, cette inspiration du musicien, et comme cette partition touffue manque d'ordre, de plan et de clarté ! » — Dans le *Siècle*, Oscar Comettant déclarait : « Un semblable poème était peu fait pour inspirer un musicien.... Rossini s'en serait tiré par une prodigalité de mélodies spontanées, entraînantes, bien rythmées, jeunes, colorées, d'un tour nouveau..... on n'accusera pas M. Bizet d'une semblable prodigalité.... M. Bizet, qui n'a plus rien à apprendre de ce qui s'enseigne, a malheureusement beaucoup encore à deviner de ce qui ne s'enseigne pas.... *M. Bizet n'a pas encore trouvé sa voie.* Il atteindra le but, nous l'espérons, mais il lui faudra désapprendre bien des choses pour devenir un compositeur dramatique. » — Dans le *Gaulois*, François Oswald : « M. Bizet appartient à l'école du civet sans lièvre ; il remplace, par un talent énorme et une érudition complète, la sève mélodique qui coulait à flots de la plume des Auber, des Adam, des Hérold et des Boïeldieu.... Mme Galli-Marié semble prendre plaisir à accentuer les côtés scabreux de son rôle si dangereux. Pour ceux qui aiment la note égrillarde, cette création lui fera honneur, car il est difficile d'aller plus loin sur la route des amours cavalières, sans provoquer l'intervention des sergents de ville. » Seul, Ernest Reyer, dans le *Journal des Débats*, fit sans restrictions l'éloge de *Carmen* ; il terminait par ces mots prophétiques : « Mais *Carmen* n'est pas morte, et, à l'Opéra-Comique, on en a vu bien d'autres qui sont revenues d'aussi loin. » (Textes recueillis par M. Boschot et reproduits dans son livre sur G. Bizet.)

Avec cette étrange accusation de wagnérisme et de musique *sans contours définis* (!), la cause qui détermina l'échec initial du chef-d'œuvre fut le caractère licencieux du poème (rôle de Carmen, scène chez Lilas Pastia...), l'étonnement un peu scandalisé d'une bourgeoisie qui concevait encore l'opéra-comique comme un divertissement terminé par un honnête mariage. Les mœurs changent vite. Le 6 mars 1915, *Carmen* atteignait sa 1 400e représentation.

Dans les *Portraits et Souvenirs*, Saint-Saëns parle ainsi de son ami Georges Bizet : « Nous différions du tout au tout, poursuivant un idéal différent : lui, *cherchant avant tout la passion et la vie ; moi, courant après la chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme.* » Ce trait résume à merveille le génie de Bizet. Son génie était fait pour le théâtre, où il a triomphé. Il convient cependant de dire quelques mots de ses autres compositions, encore dignes d'intérêt, bien qu'inférieures à ses partitions dramatiques.

Roma est une œuvre de caractère mixte et indécis, se rattachant à un genre pour lequel Bizet n'était pas spécialement doué. Commencée en 1863, elle devait être une symphonie. Elle fut exécutée en 1869 au Concert Pasdeloup, sous le titre de *Fantaisie symphonie, souvenirs de Rome*, et comprenait d'abord trois parties :

1° *chasse dans la forêt d'Ostie;* 2° *procession;* 3° *carnaval.* Aujourd'hui, la symphonie comprend quatres parties, avec des titres différents : *Introduction*, *Allegro*, *Andante*, *Scherzo;* pour la dernière seule (*Carnaval*) l'étiquette primitive est restée. Si une telle substitution a été possible, c'est sans doute parce que le compositeur n'avait pas donné à ses intentions descriptives cette puissance et cette netteté qui fixent pour toujours le caractère d'une œuvre; mais, d'autre part, Bizet ne saurait être considéré comme un maître de la symphonie; il écrit plutôt une Suite assez libre. L'*Allegro agitato*, à 6/8 en *ut* mineur, n'est ni un mouvement de Sonate, ni un Rondo, mais, sans thème prédominant, une série de motifs. Le talent, d'ailleurs, est partout visible. Dans l'*Allegro vivace* en *mi* bémol, qui est une manière de Scherzo (avec une seconde partie équivalant à un trio), une gracieuse idée donne lieu à une fugue de construction légère; le dessin de cet *Allegro vivace* fait pressentir le menuet de l'*Arlésienne.* On peut signaler aussi dans l'*Andante molto* en *fa* (dernière variation du thème), l'intéressant contrepoint du premier violon, et la grande richesse mélodique du dernier mouvement. De même le motif de cet andante a un air de famille évident avec le *quartetto* de l'Arlésienne.

Patrie! « ouverture dramatique » (op. 19) est animée d'un grand souffle. Les sentiments les plus caractéristiques contenus dans ce beau mot y sont tour à tour exprimés : la noblesse du travail, la religion du souvenir et le culte des morts, l'espérance, l'héroïsme guerrier : l'œuvre a du caractère, un souffle de grandeur soutenu; elle est assez souvent exécutée dans les grands concerts dominicaux, et y est écoutée avec autant d'émotion que d'intérêt. Bizet avait fait la guerre de 1870-1871, et assisté au drame de la Commune. Son patriotisme s'était exalté en traversant ces épreuves. C'est le patriotisme qu'il honore dans cette œuvre généreuse, sans qu'il soit permis de dire si elle est consacrée à la France, pour qui le cœur de Bizet a battu si ardemment, ou au patriotisme en général, à raison du rappel de la marche de Rakoczy qui traverse le début de l'ouverture.

Les *Jeux d'enfants* (op. 22) furent d'abord écrits pour le piano. Ils comprenaient douze compositions, dont cinq furent instrumentées pour l'ouverture des Concerts Colonne, en 1873. C'est une suite charmante où apparaissent bien les qualités fines et l'art consommé de Bizet. Dans le premier morceau, encadré par des arpèges qui marquent d'un trait simple le mouvement d'aller et de retour (l'*Escarpolette*), chante ce thème d'une poésie discrète et exquise accompagné d'un balancement d'arpèges :



(Cf. les adieux de Lohengrin à son cygne.) Un réalisme tour à tour humoristique, fantaisiste, sentimental, et comique, règne dans

la Toupie, dans les *Chevaux de bois*, dans *le Volant*, dans *les Bulles de savon*, dans *les Quatre-coins*, dans *Colin-Maillard*, dans *Saute-Mouton*. La pièce *Petit mari, petite femme*, est un duo délicieux; et *le Bal* satisfait, sans la moindre banalité, à l'usage des conclusions brillantes.

Les *Mélodies* pour piano et chant forment un recueil qui peut être comparé avec les meilleures œuvres de Ch. Gounod dans ce genre. L'influence de l'auteur de *Medjé* et du *Vallon*, à qui Bizet avait voué un culte, s'y fait sentir dans la tendresse et la pureté de la mélodie et du motif; mais on y trouve des recherches d'harmonie plus originales, plus de chaleur et plus de mouvement : nous citerons la *Berceuse* (*do, do, l'Enfant do*), où la banalité du rythme est relevée par des harmonies délicates; *Après l'hiver*, les *Adieux de l'Hôtesse Arabe*, paroles de Victor Hugo, le *Chant d'Amour*, paroles de Lamartine, qui sont d'une intensité d'émotion et de mouvement admirable.

Avec sa forte personnalité, son tempérament, son imagination, la richesse de sa palette, et malgré les appréciations que nous avons citées, G. Bizet se rapproche moins de M. Cl. Debussy que de Gounod, de Meyerbeer et de Berlioz. L'*Arlésienne* et *Carmen* ont la solidité du bronze et le temps ne les touche pas.

Entre la grande figure de G. Bizet et l'œuvre considérable de Massenet que nous apprécierons tout à l'heure, il faut placer quelques compositeurs de moindre importance, mais qui, à des titres divers, ont exercé quelque influence sur leur temps.

— Ernest Guiraud, né à la Nouvelle-Orléans en 1837 († 1892), vint réparer, dans les concerts et dans les théâtres de Paris, les insuccès que son père, compositeur et professeur (grand prix de Rome de 1827), avait connus en France, et dont l'amertume l'avait fait émigrer en Amérique. Au Conservatoire, il eut le premier prix de piano (1858); élève de Barbereau et d'Halévy, il obtint ensuite, à son premier concours et à l'unanimité, le prix de Rome (1859). Il a donné à l'Opéra-Comique *Sylvie* (1864); *En prison* (1869); le *Kobold* (1870); *Piccolino* (1876); *Galante aventure* (1882); à l'Athénée, *Madame Turlupin* (2 actes qui eurent un assez grand succès); à l'Opéra, le ballet de *Gretna-green*. Sa 1re *Suite d'orchestre* exécutée en 1872 aux Concerts populaires obtint aussitôt la faveur du public et la dernière partie (le *Carnaval*), empreinte de fantaisie et d'entrain, est encore souvent jouée. Guiraud était lié avec Bizet d'une amitié très tendre. Il entra à l'Institut en 1891. Il avait été nommé en remplacement de V. Massé professeur de composition au Conservatoire. C'est par son enseignement et ses qualités de musicien cultivé, expert dans les choses de l'harmonie et de l'orchestre, qu'il a été le plus remarquable. Il continuait la tradition et n'avait rien de révolutionnaire.

— Léo Delibes (1836-1891), dont le bagage musical n'est pas énorme (déduction faite des nombreuses opérettes comme *Deux jours de charbon*, la *Cour du roi Pétaud*, le *Serpent à plumes*, etc., etc.,

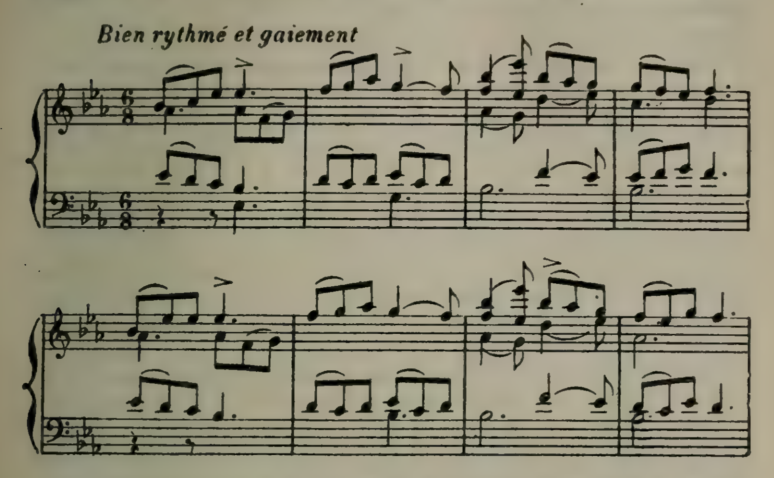
où se dépensèrent sa jeunesse et sa verve spirituelle), laisse à l'Opéra-Comique deux pièces, *le Roi l'a dit* (Edmond Gondinet, 3 actes, 1873), *Jean de Nivelle* (Ed. Gondinet et Ph. Gille, 3 actes, 1880) qui sont pleines de mélodies gracieuses, où la formule de l'ancien opéra-comique est relevée d'une orchestration intéressante; et un petit chef-d'œuvre, *Lakmé* (mêmes librettistes, 3 actes, 1883), dont la grâce, le mouvement, la couleur d'un orientalisme discret sont toujours appréciés du public. Mais c'est à la musique de ballet qu'il devra une gloire plus durable. La *Source* (3 actes et 4 tableaux en collaboration avec le compositeur russe Minkous, 1866); *Coppélia* ou *la Fille aux yeux d'émail* (2 actes, 1870); *Sylvia* ou *la Nymphe de Diane* (3 actes et 5 tableaux, 1876) ont marqué un renouveau de l'art du ballet. On peut leur rattacher les six airs de danse, dans le style ancien, qui illustrent le *Roi s'amuse* de Victor Hugo. « Avant Delibes, la musique de danse n'était presque jamais que la pauvre servante vulgaire de la chorégraphie, dit M. Alf. Bruneau dans son Rapport officiel sur la musique française en 1900. Elle aidait aux exercices du saut périlleux, du rond-de-jambe, et l'on croyait sa banalité utile, nécessaire à l'équilibre d'une œuvre.... » Delibes a été le rénovateur d'un genre qui, avant lui, avait produit cependant des œuvres où l'on rencontre des mélodies gracieuses et des pages intéressantes : il suffit de citer *Giselle* et le *Corsaire* d'Adam, *Sacountala* d'E. Reyer; mais Delibes a donné à la musique de ballet plus de mouvement, plus de couleur, une plus grande variété de rythme, une orchestration plus riche; il a suivi de plus près et exprimé avec plus d'esprit le geste du danseur, et, avec les éléments que lui avaient fourni ses prédécesseurs, relevé la valeur musicale du genre. Tous les compositeurs qui l'ont suivi : Widor (la *Korrigane*), A. Messager (*les Deux Pigeons*), P. Vidal (la *Maladetta*), Wormser (*l'Étoile*), Lalo (*Namouna*), Saint-Saëns (*Javotte*), Reynaldo Hahn (*la Fête chez Thérèse*), Busser (*la Ronde des Saisons*), H. Maréchal (*le Lac des Aulnes*), Th. Dubois (*la Farandole*), ont pu, quelquefois, l'égaler, mais ne l'ont jamais, dans ce genre bien entendu, dépassé ni fait oublier. Il faudra arriver jusqu'à l'ère des ballets russes pour assister à une nouvelle évolution du ballet. — Delibes a laissé enfin un recueil de mélodies dont quelques-unes (*Myrto*, *Avril*, *Bonjour Suzon*) ont eu beaucoup de succès. Il avait, au surplus, une première éducation musicale insuffisante. Il fut pourtant, à la mort d'H. Reber, en 1881, nommé professeur de composition au Conservatoire. Un de ses élèves eut un jour un premier prix de fugue. Son successeur à l'Institut, Guiraud, dans la notice qu'il lui a consacrée, raconte que ce succès causa plus de joie à Delibes que tous ses opéras réunis.

— Charles Lenepveu (1840-1910), grand prix de Rome en 1866, membre de l'Institut en 1880, a peu écrit : le *Florentin*, opéra-comique (1874) et *Velleda*, grand opéra (1882), n'obtinrent aucun succès. Son *Requiem* mérite une mention spéciale. C'est un froid spécimen de l'écriture classique. Exécuté pour la première fois à Bordeaux, en 1871, au profit des victimes de la guerre, et resté

longtemps inédit, il fut joué le 23 mars 1893 dans la cathédrale de Rouen, lors de l'inauguration du monument élevé à la mémoire du cardinal de Bonnechose. L'œuvre nous paraît aujourd'hui timide, raide, vieillie, trop nettement tonale dans le courant du discours, ne donnant pas aux parties vocales une indépendance et une mobilité suffisantes, et ne traitant le contrepoint, même quand le morceau est une fugue, que comme une harmonie figurée où l'enchaînement des accords reste le principe de la construction : les soli de chant d'étoffe un peu mince, et moins appropriés à l'église qu'au théâtre ou au concert. Il y a néanmoins dans le *Requiem* (si on le juge d'après son esthétique propre) des pages de réelle grandeur et de sincère émotion; on y peut relever un certain abus de la couleur sombre. C'est surtout comme professeur de composition au Conservatoire, où il succéda à Guiraud en 1894, que Lenepveu exerça une influence sur les musiciens de son temps. Son enseignement, libéral et savant à la fois, a formé même quelques jeunes musiciens de l'école avancée, tel M. Florent Schmit. Sa classe a été, pendant quelques années, la pépinière des prix de Rome.

— Le bagage musical de son contemporain Bourgault-Ducoudray (1840-1910) est un peu plus considérable. Il faut citer, avec un grand opéra, *Thamara* (1890, 2 actes, 3 tableaux), un autre opéra non représenté *Myrrd'hin*, la composition des récitatifs de *Joseph*, pour l'adaptation de la pièce de Méhul au grand Opéra (1899), une suite d'orchestre, sous le titre de *Rapsodie cambodgienne*, 30 *mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, qu'il avait rapportées de son séjour à Athènes et à Smyrne, 30 *mélodies populaires de Basse-Bretagne*, son pays d'origine, auquel le liait un attachement profond; nombre de pièces pour piano, pour chant à une ou plusieurs voix, une sorte d'oratorio, la *Conjuration des fleurs*, des chœurs nombreux à destination civique, moralisatrice, patriotique. Voici une analyse succincte de *Thamara* qui n'obtint en 1860 qu'un succès d'estime. Le peuple de Bakou, au bord de la mer Caspienne, est sous le coup du désastre que vient de lui infliger l'envahisseur Nour-Eddin. Thamara, la plus belle et la plus pieuse des vierges, entreprend de le sauver. Elle se rend auprès du vainqueur, et, nouvelle Judith, le poignarde. A son retour, la libératrice est reçue avec des acclamations d'enthousiasme; mais Thamara, qui a lutté entre la conception d'un devoir patriotique et celle d'un devoir religieux ou humain, se fait justice sur le seuil du temple, en se tuant. Les chœurs surabondent dans le 1er acte; il y a une mélodie très séduisante, de rythme original, celle de Nour-Eddin, voluptueusement couché dans son harem et entouré de ses femmes. Le compositeur traitant pareil sujet n'a pas manqué cette occasion d'employer des gammes orientales; il termine sa partition sur une cadence imparfaite. L'œuvre est honorable, mais sans énergie suffisante, et procédant trop par juxtaposition de morceaux. Bourgault-Ducoudray a publié en 1909 une composition chorale avec orchestre, *Jeanne la Patrie*; il y a exprimé son ardent patriotisme, en même temps que sa conception de la musique qu'il considérait avant tout comme un art social et

populaire. Une mélodie savoureuse et simple court à travers toute l'œuvre. Elle se transforme suivant la situation et donne à cette



composition son cachet et son unité. Bourgault-Ducoudray a parfois emprunté ses motifs à notre folklore, et plus souvent les a imaginés et créés de toutes pièces, mais avec un tel sentiment et une telle expression que ses mélodies inspirées ressemblent, à s'y méprendre, à celles empruntées. Sa musique n'est pas destinée à une élite avertie et instruite : elle veut toucher, remuer, émouvoir et élever le peuple : conception qui a été le mobile de sa vie artistique. Elle l'a poussé à fonder des sociétés chorales où son âme ardente se dépensait en un véritable apostolat. Elle animait le cours d'histoire de la musique qu'il a professé au Conservatoire et où il a propagé, avec le goût des maîtres anciens, la curiosité de les étudier de près et à fond. B.-Ducoudray était grand prix de Rome de 1861 et fut candidat malheureux à l'Institut dont il renonça, après une tentative, à forcer les portes.

— Il convient de réserver ici une place d'honneur à Édouard Lalo et Emm. Chabrier qui ont exercé, à des titres divers, une influence digne de remarque sur l'évolution musicale de cette époque.

Édouard Lalo (1823-1892) prit avec M. Camille Saint-Saëns et César Franck une grande part au renouveau de la symphonie et de la musique de chambre dans la seconde moitié du XIXe siècle : nous en reparlerons dans un chapitre spécial. Sa vie a été traversée d'épreuves et de déceptions; trop fier pour gagner la bienveillance des maîtres de l'heure par des flatteries, trop musicien pour sacrifier sa conception artistique au mauvais goût du public, il n'a guère connu le succès qu'au terme de sa vie, après la première représentation du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique (1888). La postérité l'a dédommagé. Le *Roi d'Ys* est au répertoire. La symphonie en *sol mineur*

figure fréquemment au programme des concerts dominicaux. La *Symphonie espagnole*, le *Concerto russe*, le *Concerto* en *fa*, la *Sonate* et le *Concerto* pour violoncelle, la *Rapsodie norvégienne* font partie essentielle du bagage de tous les artistes de l'archet. Le Trio en *la mineur* et le *Quatuor à cordes* comptent parmi les œuvres consacrées de l'école française. Il ne reste que le ballet de *Namouna* qui attende encore la réparation complète qui lui est due.

« Tout dans la musique de Lalo est lumière et mesure, a dit, dans la revue *Musica* d'avril 1908, M. G. Carraud. L'idée est si nette que l'expression se dépouille naturellement de toute redite et de toute surcharge; rien, chez lui, qui ne soit significatif, rien qui ne soit vif et clair. La rêverie même et la mélancolie ont quelque chose d'exact et de défini qui augmente d'une sorte de pittoresque leur charme efficace. Un vocabulaire riche, coloré, direct; une syntaxe ferme et souple, la distinction savoureuse de l'harmonie; le précieux coloris de l'instrumentation corroborent le style musical de Lalo, et le rythme y est roi : il est à la fois la base et l'ornement. Dans toute l'œuvre de Lalo vous verrez les mêmes qualités : de la vigueur sans emphase, de la tendresse sans manière, une émotion qui ne déclame ni ne larmoie, une fantaisie qui garde du style, une grâce robuste et saine, une couleur transparente et chaude et l'abondance de l'invention mélodique et rythmique et surtout la sincérité. » Ce jugement du compositeur critique est celui du public musicien tout entier. On pourrait caractériser l'œuvre d'Ed. Lalo et son influence par les observations suivantes :

1° Il a été avant tout un symphoniste. « A l'âge de quarante ans, je n'avais pas encore pensé au théâtre, écrit-il à E. Reyer dans une lettre du 7 mai 1888, citée par H. Imbert [1]; c'est vers quarante-deux ans que j'ai commencé *Fiesque* (livret de Ch. Beauquier), mon premier ouvrage lyrique, que j'ai terminé pour le fameux concours du Théâtre-Lyrique où je fus classé troisième.... Ce ne fut que bien longtemps après que je songeai au *Roi d'Ys*, mais je n'en traçai que les lignes principales. Je me livrai entièrement à la musique instrumentale et c'est par les concerts symphoniques que je me suis fait connaître. Enfin la fièvre théâtrale me reprit; je refis complètement le plan du *Roi d'Ys*, et c'est l'an dernier que l'ouvrage fut terminé. » Et dans une lettre à G. Servières, après l'accueil peu sympathique fait par la presse à *Namouna*, il déclare : « On m'a fait le très grand honneur de me jeter à la tête l'injure de symphoniste, je ne m'en plains pas.... Les possesseurs de longues oreilles qui admirent la *Juive* et *Hamlet* se servent dédaigneusement du mot symphonie sans en comprendre le sens; l'idéal de ces gens ne va pas au delà des cantilènes et des cavatines, et tout compositeur qui refuse de leur donner des suites d'airs à formules connues n'est qu'un compositeur raté, ennuyeux, sans idées, un *symphoniste*. C'est ainsi que Wagner, Berlioz ne sont que d'insupportables symphonistes [2]. » Il se mettait en bonne compa-

1. *Nouveaux portraits de musiciens*, p. 185.
2. Georges Servières, *La musique française moderne* (1897).

gnie, et, à dire vrai, n'y était point déplacé. Ce tempérament de symphoniste se retrouve dans les œuvres de théâtre; il éclate dans l'ouverture du *Roi d'Ys*, dans le prélude de *Namouna*. L'éducation première de Lalo peut, en quelque mesure, expliquer cette originalité : il avait étudié le violon dans la classe d'Habeneck, et pendant quelques années, il tint la partie d'alto dans les séances de musique de chambre d'Armingaud et de Léon Jacquart. Il ne concourut pas pour le prix de Rome et n'eut pas besoin de se préparer à la cantate obligatoire....

2° Lalo a affirmé dans toutes ses œuvres une personnalité très caractérisée et essentiellement française par la clarté de son inspiration, la liberté et la grâce de ses rythmes, par la ligne pure et la douceur pénétrante de sa mélodie. Ses détracteurs l'ont accusé de wagnérisme. Rien de plus faux que cette assimilation, bien que Lalo ait étudié et connu les maîtres allemands. Sa musique de théâtre a un rythme, une démarche, une figure et un vêtement qui lui sont propres et qui n'ont rien à voir avec la mode d'outre-Rhin. Elle est dépourvue de toute prétention philosophique. Elle sonne clair comme du cristal. Et c'est une raison encore qui la fait apprécier davantage par l'école contemporaine, à mesure que nos jeunes compositeurs comprennent combien les croisements étrangers sont vains et dangereux pour l'art français.

3° On doit à Lalo d'avoir singulièrement coopéré avec M. C. Saint-Saëns à bannir des concertos la virtuosité pure. Sa musique de concert (*Symphonie espagnole*, *concertos*, etc.) n'en est certes pas dépourvue. Mais ici la virtuosité est incorporée à la musique et ne fait qu'un avec elle. Nous ne nous attarderons pas à rappeler ce qu'était la musique des concertos avant cette réforme, nous dirions presque cette révolution. Les passages et traits de pure technique avaient si peu de signification musicale que la plupart du temps ils auraient pu être transportés d'une œuvre à l'autre sans aucun inconvénient....

De tels titres et de si hautes qualités assurent à l'œuvre de Lalo une gloire durable.

— Emm. Chabrier (1841-1894) a été méconnu au début de sa carrière et presque jusqu'à la fin; il n'était sorti d'aucune École musicale, mais au contraire avait passé par l'École de Droit pour aller ensuite occuper un emploi dans les bureaux du ministère de l'Intérieur. Il est considéré aujourd'hui comme un des principaux représentants du génie français, dont sa musique reflète les qualités essentielles, l'esprit, la grâce, le primesaut, le goût du rythme, avec une note de tendresse émue dans la gaieté et la bouffonnerie. Il avait appris le contrepoint et l'harmonie avec Semet et la composition avec un second grand prix de Rome de 1852, Aristide Hignard. Il fréquentait beaucoup les peintres de l'école impressionniste, les poètes parnassiens, et particulièrement Paul Verlaine. Il vivait dans l'intimité des musiciens indépendants, de ceux qui passaient alors pour des « avancés », M. Gabriel Fauré, M. Vincent d'Indy, H. Duparc; il

apportait dans leurs réunions une jovialité, une verve comique, un enthousiasme qui lui gagnaient tous les cœurs. Un voyage en Allemagne qu'il fit avec Henri Duparc lui permit d'assister aux représentations de *Tristan et Yseult.* Il en revint conquis, subjugué par le génie de Wagner. Peu après, il donna sa démission de fonctionnaire pour se consacrer à la musique. Il entra en 1881 comme chef des chœurs dans la Société des Concerts Lamoureux et y prit une part très active à l'exécution de *Tristan et Yseult* que Lamoureux fit connaître aux Parisiens.

Le bagage de Chabrier comprend diverses œuvres pour piano, parmi lesquelles il faut citer *Dix pièces pittoresques* (1 *Paysage;* 2 *Mélancolie;* 3 *Tourbillon;* 4 *Sous bois;* 5 *Mauresque;* 6 *Idylle;* 7 *Danse villageoise;* 8 l'*Improvisation;* 9 *Menu et pompeux;* 10 *Scherzo valse*), dont les numéros 4, 6, 7 et 10 ont été orchestrés par l'auteur et exécutés dans divers concerts sous le titre de *Suite pastorale;* la *Bourrée fantasque* (1891), orchestrée ensuite par Félix Mottl; *Trois valses romantiques* pour deux pianos (1883), orchestrées par le même compositeur. Dans la musique symphonique *España* (1883), qu'il rapporta d'un voyage en Espagne, et qui, exécutée par l'orchestre Lamoureux, obtint un succès retentissant, rendit populaire le nom du compositeur; la *Joyeuse marche* (1888)....

Comme la *Bourrée auvergnate*, la « *Joyeuse marche* » étincelle de verve cocasse, de couleur et d'esprit. Maître de son art, Chabrier semble y montrer, avec une imagination de grand artiste, un goût de pince-sans-rire pour la parodie, la caricature et la mystification. Elle est d'une vulgarité massive et voulue; certes, ce n'est pas la vulgarité de l'opérette, ou celle du café-concert; plutôt quelque chose comme la plaisanterie énorme d'un V. Hugo faisant des calembours. Mais cette vulgarité reste un peu choquante, même quand on sent qu'elle est le résultat d'un parti pris. La *Sulamite*, pour voix et orchestre, paroles de J. Richepin d'après le Cantique des Cantiques (1884), est pénétrée d'une couleur orientale, moins violente sans doute que celle de la jeune école russe, mais d'un charme plus enveloppant et exquis. Au théâtre, l'*Étoile* (opéra-bouffe en 3 actes, 1877), *Une éducation manquée* (opérette en 1 acte, 1879); *Gwendoline* (opéra en 3 actes, 1893); le *Roi malgré lui* (opéra-comique, 3 actes, paroles de E. de Najac et Burani, 1887); *Briséis*, opéra, 3 actes (livre d'Éphraïm Mikaël et C. Mendès, inachevé).

Le sujet de *Gwendoline* est une variante de la légende de Judith et Holopherne, transposée chez les Saxons et les Danois du VIIIe siècle. Ici Judith s'éprend d'Holopherne, dont elle est aimée; au lieu de le tuer, elle lui fournit, pour se défendre, l'arme qui devait servir à le poignarder : et, quand il est pris, elle meurt avec lui. Sur ce drame sommaire, assez dépourvu d'imagination, réduit à un jeu brutal de passions soudaines, inexpliquées, et où aucun personnage n'est vraiment intéressant, Chabrier a écrit une musique très colorée, ayant toutes les qualités du grand style dramatique, avec les recherches formelles du poème de C. Mendès. L'influence wagnérienne est partout visible, et d'abord dans le poème : Gwendoline a
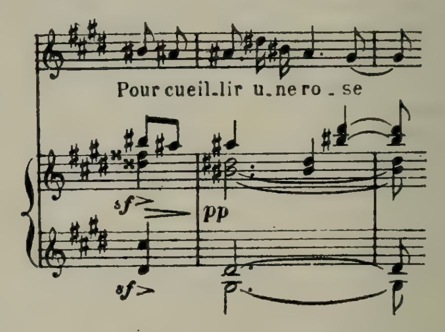
eu en songe la vision de Harald, à peu près comme Senta celle de Daland, et les scènes de la première rencontre, dans les deux drames, ne sont pas sans analogie. Harald est présenté comme une sorte de Siegfried qui serait un corsaire vivant dans les flots et dans la bourrasque. « La Walkyrie au casque d'or » et le Walhalla font partie de la mythologie qui l'encadre. La musique est d'une nature complexe : par la conception générale du plan, elle relève d'une esthétique personnelle, ennemie des interminables récits épiques, volontiers condensée, établissant un compromis entre l'opéra nouveau, où les coupes anciennes sont sacrifiées au dogme de l'unité, et l'opéra traditionnel composé de scènes, de duos, de chœurs, voire des morceaux à couplets et de brillants « finales »; par le style, elle est wagnérienne, parfois avec exagération. Chabrier emploie le système des motifs conducteurs appliqués comme des étiquettes à des idées ou à des personnages; ayant à traiter un sujet où les mœurs barbares tiennent autant de place que la tendresse, il déchaîne toutes les ressources de langage qui peuvent donner une impression de violence et d'étrangeté : allure enfiévrée du discours, grosse voix des cuivres, dissonances aiguës, rythmes contrariés, modulations incessantes, emploi constant des appogiatures et des retards. On dirait parfois que, selon lui, ce qui est *dramatique* doit être nécessairement *difficile* à exécuter. Il connaît d'ailleurs la loi nécessaire des contrastes et sait faire succéder la grâce à la brutalité. Les parties purement symphoniques sont étendues et témoignent d'un heureux effort pour atteindre la grande composition lyrique. L'ouverture, l'épithalame, le prélude du 2me tableau (second acte), sont des pages de premier ordre où brillent la vive imagination du compositeur, sa nature primesautière, son originalité mélodique et rythmique, son adresse dans le traitement de l'harmonie et sa haute valeur de coloriste. L'œuvre est très belle, en somme, quoique surchargée et un peu factice. Si elle n'est pas entrée au répertoire, elle le doit sans doute à la sécheresse d'un livret trop écourté.

Après avoir eu deux représentations à Bruxelles en 1886, *Gwendoline* fut jouée en mai 1889 au théâtre de Karlsruhe; à Leipzig, Dresde, Munich, Stuttgart, Dusseldorf en 1890; à Lyon puis à Paris, au Théâtre-Lyrique en 1893; à l'Opéra enfin, sous la direction de M. André Messager, en mai 1911.

Le sujet de *Briséis* est l'opposition du paganisme antique et de la religion chrétienne prenant la forme d'un conflit entre l'amour et la piété filiale. Briséis a juré à son fiancé, le païen Hylas, d'être à lui jusque par delà la mort; elle a juré aussi à sa mère malade, Thanastô, que pour la soustraire à l'Hadès abhorré, elle serait prête à donner sa vie. Or un catéchiste lui affirme que si elle veut se vouer au Christ, Thanastô sera sauvée et il l'adjure de le suivre. Ainsi est posé le sujet dans la seule partie de l'œuvre qui soit complète, le 1er acte. La musique de Chabrier, toute hérissée de difficultés, est d'un modernisme très audacieux. Le compositeur, naturellement enclin à l'étrangeté, semble, par surcroît, avoir été entraîné par la phraséologie subtile des librettistes, Ephraïm

Mikhaël et Catulle Mendès. A leurs vers précieux il a superposé une musique plus précieuse encore; la verve mélodique et primesautière y apparaît sans doute (principalement au début de la pièce), et la dextérité harmonique en est prodigieuse; mais il y a surcharge, abus des modulations et des formules contournées, excès de richesse, affectation visible: et une impression de lassitude gagne bientôt le lecteur. Chabrier emploie les dissonances les plus osées pour traduire, non les idées dramatiques importantes, mais des images gracieuses et douces, d'ailleurs très accessoires, auxquelles il s'arrête pour leur faire un sort; habitude dangereuse, qui consiste à transporter dans le style du drame lyrique les procédés du morceau de genre.

Ainsi, lorsqu'il vient dire adieu à sa fiancée avant de partir en expédition, Hylas se compare au voyageur « qui s'arrête au milieu du voyage, *pour cueillir une rose* ». Ces derniers mots sont ainsi notés par Chabrier.



Le musicien de théâtre fait ici comme le voyageur dont il parle : il interrompt sa route. Il cueille une fleur charmante (que les harmonistes de l'ancienne école auraient peut-être prise pour une ortie). Il y a deux accords dissonants qui peuvent faire leur résolution sur l'accord de tonique de *mi* naturel majeur dont ils sont l'appogiature :  émis ici à la basse, et, en altérant toutes les notes, émis à la partie supérieure.  Au lieu de choisir entre ces deux appogiatures, l'auteur les superpose en faisant sonner subtilement un *si* dièze contre un *ut* dièze, et un *ré* double dièze contre un *ré* dièze. Puis, par une modulation qui est toute naturelle dans la partie vocale grâce au *si* dièze, et qui le paraît moins à la basse (à cause de la position des notes et des éléments de l'accord sous-entendus), il module à la dominante (ton mineur) du relatif de *mi*. Tout cela est joli, rare,

mais contourné; et si le musicien s'arrête à chaque instant pour de tels détails, l'action et l'intérêt du drame ne seront-ils pas ralentis? Çà et là, on trouve des réminiscences wagnériennes. Dans la 1re scène, Briséis dit :

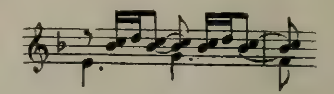
Mais je crains plus que la tempête
Les mauvaises îles en fête
Où l'amour étranger trouble les cœurs épris.

Ces paroles ont un accompagnement instrumental où Chabrier semble avoir voulu exprimer l'idée d'une séparation menaçante : les harmonies et le dessin mélodique lui-même sont imités du prélude de *Tristan et Yseult.* Il y a aussi dans *Briséis* des « Leitmotive » : celui de la *Religion nouvelle*, celui de l'*amour filial*; motifs de *Briséis*, de *l'amour*, du *désir*, du *mariage*, de la *maladie*....

Chabrier a eu de brillantes qualités musicales, au premier rang desquelles il faut mettre l'esprit comique et l'invention rythmique. A côté des compositions déjà citées, signalons pour piano et chant la *Villanelle des Petits canards*, la *Ballade des gros dindons*, la *Pastorale des cochons roses*, sur des paroles de Rostand. De ces inventions rythmiques, on ne sait quel choix faire, tant elles sont nombreuses. Voici, par exemple, dans la mélodie *Tes yeux bleus* (paroles de M. Rollinat), publiée dans l'album du *Gaulois* de 1885, l'alternance et l'association successive, dans un mouvement lent, du 3/4 et du 6/8 qui donne à la mélodie un balancement, une nonchalance, une indécision qui sont d'un effet délicieux. Il manquait à Chabrier la faculté de déduction thématique et de développement rationnel. Il procède, comme tous les compositeurs dont le cas est pareil, par répétitions et transpositions, en masquant cette lacune par des bizarreries harmoniques et rythmiques.

M. Georges Servières, biographe et critique sévère de Chabrier, analyse très justement les strophes *A la musique* (pour soprano et voix de femmes) qu'on a mises au premier rang parmi les œuvres du compositeur : la tendance à l'écriture alambiquée est tellement forte chez lui que, dès la 3e mesure de la ritournelle, avant même d'avoir fini d'esquisser son thème noté en *sol* majeur, il se hâte d'introduire dans l'accord de sous-dominante un *si* bémol, qui, avec le *ré* du chant, donne aussitôt une sensation de neuvième étrangère au ton; cela pour rien, pour le plaisir, car lorsque le thème est exposé par les voix, l'enchaînement des harmonies reste tonal. De même, à la fin du morceau, arrivé à la cadence dans le ton initial, il se garde bien d'écrire un *ré* ou un *sol* à la partie chorale supérieure : il fait sauter le soprano du *ré* au *la* aigu, imposant ainsi sur l'accord parfait une sensation d'appogiature sans résolution. Au point de vue harmonique, la prédilection de Chabrier pour les enchaînements de neuvième (et de septième) est connue.... Il aime aussi les effets de « pédale »; il partage avec ses contemporains le goût des retards et des appogiatures, résolues ou non. Son procédé favori 'est de faire frotter l'une contre l'autre la note réelle et son

appogiature (un *si* naturel avec un *si* bémol par exemple). Il combine le retard avec la broderie et en tire une formule mélodique qui revient sous sa plume dans toutes ses œuvres.



(*Ballade des gros dindons*, fin). Exemple d'appogiature non résolue (*si*) combinée avec la note tonale (*ut*) et avec une broderie. V. aussi la *Queue des cochons roses*.

Voici, pour terminer et résumer, le jugement d'un de ses pairs :

« Sa verve exubérante semble à l'étroit dans les limites d'une action dramatique.... Son horreur du déjà entendu, sa très vibrante sensibilité de lyrique, sa passion de nouveautés harmoniques, orchestrales et rythmiques se sont efforcées en trouvailles d'autant plus heureuses que l'espèce d'exaspération où elles se trouvaient portées par cet état tout spécial en décuplait la puissance. Aussi ses partitions sont-elles un véritable répertoire d'effets nouveaux et neufs qui n'appartiennent qu'à lui et constituent, à vrai dire, sa physionomie artistique plus que ne le fait sa conception particulière du drame chanté. Celle-ci ne diffère pas sensiblement de la façon dont plusieurs maîtres contemporains, entre autres Lalo et Reyer, ont compris l'adaptation au goût français du système wagnérien. » (P. Dukas, *Chronique des arts*.)

— Benjamin Godard (1849-1895) a laissé un nombre considérable de compositions de tous genres, créations d'une imagination et d'une verve trop faciles, qu'une science musicale solide ne soutient pas ; quelques heureuses inventions mélodiques ne compensent pas la médiocrité de l'ensemble, que l'oubli a déjà gagné ; il faut excepter cependant *le Tasse*, symphonie dramatique avec soli et chœurs, couronnée par la Ville de Paris (1878) et *la Vivandière*, opéra-comique (1895) qui rappelle *la Fille du régiment* et n'a pas tout à fait quitté le répertoire.

— Jules Massenet (1842-1912), ou plutôt Massenet, puisque son panégyriste, M. Louis Schneider, nous invite à supprimer le prénom, a été un des fournisseurs les plus abondants et les plus applaudis du théâtre contemporain. Très galant homme, d'une courtoisie affectée ; aimant les compliments comme les coquettes les friandises ; tellement impressionnable qu'il n'assistait presque jamais à la première représentation de ses œuvres ; curieux de suivre les mouvements de l'opinion, au point qu'après chaque représentation le directeur du théâtre devait lui télégra-

phier le montant de la recette; doué d'une imagination et d'une faculté de travail extraordinaires; capable de s'adapter aux situations et aux milieux les plus divers, mais se reprenant vite et, en définitive, restant toujours lui-même; moins passionné que sensible, et moins sensible peut-être que sensuel; plus brillant que profond; adoré de ses élèves pour la chaleur de son dévouement et pour sa cordialité autant que pour sa prodigieuse intelligence musicale, — il a eu tous les dons qui assurent le succès d'un artiste auprès de ses contemporains. Sa musique possède un pouvoir de séduction et des qualités qui lui sont propres. C'est d'abord cette rapidité, ce mouvement du langage et cette concision qui vont droit au but, au cœur même de la situation, sans s'attarder aux menues choses de la route : en un mot l'intelligence dramatique, première qualité du musicien de théâtre. En second lieu, un sens très vif de la vie passionnelle, de l'amour, de la grâce féminine. On peut y joindre une aptitude particulière au juste équilibre de l'élément vocal et instrumental, et enfin parfois, l'esprit comique, visible dans l'acte du diable de *Grisélidis*, dans plusieurs pages du *Jongleur*, dans *Sapho* (dîner de Cadoudal) et dans la première scène de *Manon*.

La vie de Massenet commença par quelques épreuves, et il dut pendant quelques années se résigner à des besognes ingrates et obscures (il tint le triangle dans l'orchestre du Gymnase, et fut chargé des timbales dans celui du Théâtre-Lyrique). En 1865, le grand prix de Rome obtenu avec la cantate *David Rizzio* (livret de G. Chouquet) vint ajouter une haute récompense à toutes celles qu'il avait recueillies comme élève du Conservatoire, aux prix de piano, d'harmonie, de fugue, et attirer sur lui les premiers sourires de la fortune.

Les *Poèmes d'avril*, dont l'éditeur Hartmann lui avait apporté le livret dû à la muse aimable d'Armand Silvestre, lui gagnèrent les cœurs sensibles. Il y avait, dans ces mélodies, une note de tendresse et de mélancolie qui en assurait le succès et une écriture musicale dont la nouveauté pondérée séduisait sans effaroucher. Il fit jouer quelques essais sans importance et aujourd'hui oubliés, dans des salles secondaires; bientôt il fut accueilli au concert Pasdeloup où sa *première Suite d'orchestre* fut exécutée avec succès le 24 mars 1867. Le critique mondain du *Figaro*, qui cachait mal une complète incompétence musicale sous une littérature médiocre, apprécia légèrement l'œuvre du débutant; aussitôt Th. Dubois

engage une vive polémique avec le journaliste à la mode et défend le débutant avec autant d'esprit que de zèle, témoignant ainsi que Massenet a des amis même parmi ses concurrents et ses rivaux. Dès le lendemain de la première représentation de *Marie-Magdeleine* (le 11 avril 1873), Ambroise Thomas, alors dans toute sa gloire, lui écrit : « ... Vous avez prouvé qu'on peut rester dans la voie du progrès, tout en restant clair, sobre et mesuré. » C'était donner à l'œuvre du jeune compositeur l'approbation officielle la plus haute. Dès ce moment, il se consacre à la composition avec ardeur, et par un travail intensif et régulier produit chaque année une œuvre nouvelle.

Il se mettait à sa table le matin de très bonne heure, et travaillait encore fort avant dans la soirée; une œuvre à peine terminée, il entreprenait la suivante. « Selon mon habitude, je n'avais pas voulu attendre que *Manon* eût un sort pour tracasser mon éditeur Hartmann et mettre son esprit en éveil afin de me trouver un nouveau sujet[1]. » Ce personnage a joué un rôle important dans la vie de Massenet. Il lui cherchait des sujets et des livrets. Il refusait de sa propre autorité ceux qu'on lui offrait et qu'il estimait ne pas convenir au musicien. « Comme on me proposait un jour d'écrire une œuvre lyrique sur la *Vie de Bohême* de Murger, Hartmann prit sur lui, sans me consulter en aucune manière, de refuser ce travail[2]. » Pour lui suggérer d'écrire un opéra sur Werther, l'éditeur imagina de le conduire de Bayreuth, où ils étaient allés ensemble, à Wetzlar, où Gœthe avait conçu son roman la *Souffrance du jeune Werther;* ils virent dans les brasseries d' « émouvantes scènes », de « passionnants tableaux ». Hartmann donna à Massenet une traduction du livre de Gœthe habillée d'une belle reliure; et c'est sans doute à cet entraînement que nous devons le « drame lyrique » dont le livret a été signé par Hartmann en même temps que par Ed. Blau et Paul Milliet : c'était justice.

Longue est la liste des œuvres de théâtre de Massenet : *Don César de Bazan*, op.-com. en 4 actes (d'Ennery, Dumanoir et Chantepie, 1872); — le *Roi de Lahore*, opéra en 5 actes et 7 tableaux (Louis Gallet, 1877); — *Hérodiade*, opéra en 4 actes et 7 t. (Paul Milliet et H. Grémont, 1881); — *Manon*, op.-com. en 5 actes et 6 t. (H. Meilhac et Ch. Gille, 1884); — *Le Cid*, opéra en 4 actes et 10 t., 1885). « Je me souvins tout en travaillant (au *Cid*) que d'Ennery m'avait confié quelque temps auparavant un livret important et que j'y avais trouvé au 5e acte une situation fort émouvante. Si cela ne m'avait pas paru suffisant pour me déterminer à écrire la musique de ce poème, j'avais le grand désir de conserver cette situation. Je m'en ouvris au célèbre dramaturge et j'obtins de lui qu'il consentît à me donner cette scène pour intercaler dans le deuxième acte du *Cid*. D'Ennery entra ainsi dans notre collaboration. Cette scène est celle où Chimène découvre en Rodrigue le meurtrier de son père. » Et cette anecdote souligne l'adresse et le savoir-faire

1. *Mes souvenirs*, 1848-1912, par Massenet, p. 150.
2. *Ibid.*, p. 166.

de Massenet. — *Esclarmonde*, opéra romanesque (*sic*) en 3 actes et 8 t., dont un prologue et un épilogue (A. Blanc et L. de Gramont, 1889). Cette œuvre fut l'objet de vives discussions dans la presse : Massenet subissait, disait-on, l'influence des formules wagnériennes : et en effet, dans cette nouvelle partition, il avait donné une importance plus grande à l'orchestre, et adopté le *leitmotiv* : c'est à ce propos que E. Reyer lui décocha le trait que nous avons cité. Ch. Malherbe, dans sa notice sur *Esclarmonde*, défendit son auteur : « Massenet n'a pas adopté le *leitmotiv* sans l'adapter au goût français ; il y a apporté une sobriété voulue, une mesure presque parfaite. Au lieu de multiplier les motifs, il les réduit au nombre strictement nécessaire.... il ne les altère jamais assez pour qu'on éprouve quelque peine à les reconnaître. » — Le *Mage*, opéra en 5 actes et 6 t. (J. Richepin, 1891). — *Werther*, drame lyrique en 3 actes et 4 t. (Ed. Blau, P. Milliet, G. Hartmann, d'après Gœthe, 1893). — Le critique Ad. Jullien a dit de cette œuvre : « M. Massenet aura prouvé une fois de plus, par tant de mélodies d'un tour si personnel et de scènes ingénieusement traitées, qu'il est bien l'homme des ouvrages de demi-caractère où la fougue, la puissance et l'ampleur sont moins essentielles que la tendresse et l'amour mélancolique, où le musicien n'a pas à trouver d'héroïques accents, de grands cris de passion débordante, où la couleur discrète et gracieuse de simples mélodies suffit à traduire des sentiments modérés ou contenus et qu'il est beaucoup plus apte, en somme, à la peinture des épanchements intimes qu'à celle des exploits chevaleresques et des élans religieux [1]. » — Le *Carillon*, légende mimée et dansée en 1 acte (Roddaz et Van Dick, Vienne, 1892); — *Thaïs*, comédie lyrique en 3 actes et 7 t. (Louis Gallet, d'après A. France, 1894); — la *Navarraise*, épisode lyrique en 2 actes (Jules Claretie et H. Caïn, 1895) (pièce rapide, brutale, mélodramatique, qui est une exception dans l'œuvre de Massenet); — *Sapho*, pièce lyrique en 4 actes (H. Caïn et A. Bernède, 1897), qui peut être envisagée comme la seconde et dernière manifestation, après la *Navarraise*, d'une esthétique vériste ; — *Cendrillon*, conte de fées en 4 actes et 6 t. (H. Caïn, d'après Perrault, 1899); — *Grisélidis*, conte lyrique, 3 actes et 1 prol. (A. Silvestre et Eug. Morand, 1901); — Le *Jongleur de Notre-Dame*, miracle (*sic*) en 3 actes (Maurice Lena, 1902); — *Chérubin*, comédie chantée en 3 actes (Fr. de Croisset et H. Caïn, 1905); — *Ariane*, opéra en 5 actes (Catulle Mendès, 1906); — *Thérèse*, drame musical en 2 actes (J. Claretie, 1907); *Bacchus*, opéra en 4 actes et 7 t. (Catulle Mendès, 1909); *Don Quichotte*, comédie héroïque en 5 actes (H. Caïn, d'après Jacques le Lorrain, 1910).

Thérèse est l'histoire d'une jeune femme du temps de la Révolution qui, mariée à un girondin et gardant au fond du cœur le souvenir d'un ami royaliste, cède un instant à l'amour et aux souvenirs de sa jeunesse, mais, comme la Pauline de Corneille, se reprend bientôt sans avoir cessé d'être honnête et, finalement, suit son mari à

1. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, 2e série.

l'échafaud. La situation du mari accueillant et cachant chez lui le royaliste dont il a été lui aussi l'ami d'enfance, l'élévation des sentiments chez les trois personnages donnent à ce drame une certaine ressemblance avec *Werther*. *Thérèse* est une œuvre de charme, de fine et pénétrante expression psychologique. Le côté Révolution, émeute et sauvagerie populaire du sujet est traité sobrement, à l'aide de quelques touches de couleur bien placées, sans fracas et sans emploi des effets faciles. On peut citer comme particulièrement émouvante la scène où André Thorel, le mari, avant de retourner à la politique qui le réclame et dont il se sent menacé, fait ses adieux à sa femme :

> ... J'ai deux espérances :
> Mourir pour mon pays ou vivre près de toi !

et le duo qu'accompagne un menuet joué sur le clavecin, où Armand de Clerval et Thérèse évoquent les souvenirs de leur vie passée.

Don Quichotte est un admirable sujet de drame lyrique, touchant à tous les extrêmes de l'expression et invitant le compositeur à parcourir une gamme très riche de sentiments, de faits et d'idées. Le Chevalier de la triste figure est du domaine de la grande comédie lyrique, mêlée de généreux élans humanitaires et de folie; Sancho est une source d'expression bouffe; Dulcinée, type de personnage précieux et rococo, suggère l'idée de transposer en musique l'art subtil déployé par M. Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac;* l'action de la pièce, avec ses épisodes variés, ses brigands chimériques comme ceux d'*Harold en Italie*, est une épopée spéciale, grandiose et burlesque; et la couleur espagnole doit régner en beaucoup de tableaux, pour ne pas dire dans tous. Les qualités que réclame un tel sujet se trouvent certainement dans l'opéra de Massenet, mais à petite dose, un peu pâles, à l'état fragmentaire et dispersé, entachées d'une préoccupation visible de plaire à l'aide du morceau détaché. C'est superficiel, hâtif, un peu maigre et trop facile. Nulle part on ne trouve ces belles constructions de la polyphonie vocale dont le sujet fournissait tant d'occasions et où apparaît le vrai mérite d'un musicien. Ici, débute un chœur en style fugué; mais, après quelques mesures, il tourne court; là, est amorcé un joli trio; mais bientôt il s'évapore et laisse l'oreille déçue. Les hors-d'œuvre abondent : il y a, par exemple, une sérénade à refrain et à roulades que chante Dulcinée à sa fenêtre en s'accompagnant sur la guitare, tandis que tout l'orchestre se tait; parmi les entr'actes symphoniques, il y a un duo d'instruments à vent, un solo de concert pour violoncelle....

A ces œuvres de théâtre, il faut ajouter une production symphonique de moindre valeur, qui se place au début de la carrière de Massenet; encore une partie était-elle destinée au théâtre, comme l'ouverture et la musique de scène de *Phèdre*, celle des *Erynnies*. Les *Suites d'orchestre*, les *Scènes dramatiques*, les *Scènes napolitaines* n'accroîtront pas la gloire du maître. Il a écrit,

en 1881, les *Scènes alsaciennes* où il n'a su mettre que de l'agrément et pas d'émotion profonde : cette *Suite* en 4 parties figure cependant encore assez souvent au programme des concerts dominicaux. Enfin, il faut citer pour mémoire nombre de compositions pour divers instruments — même un *Concerto* pour piano — et plusieurs cahiers de mélodies enveloppées d'une grâce efféminée.

Massenet a exercé sur son temps, par ses défauts et ses qualités, une influence qui n'a pas encore cessé. Il a fait école, par le prestige de ses succès, plus que par son enseignement du Conservatoire. Il avait succédé, en 1878, à Fr. Bazin, comme professeur de composition, et pendant dix-huit ans il s'est attaché des générations de disciples par son intelligence musicale, son savoir-faire de compositeur, non moins que par son amabilité personnelle. La grande loi de la musique, du moins pour la plupart des cœurs sensibles, c'est le charme; non pas ce charme ronronnant, résultant d'une pensée superficielle, qui se pâme en des fadaises vulgaires, mais ce charme qui satisfait la raison artistique, en même temps qu'il entraîne l'imagination et rafraîchit le cœur. Massenet en a été, dans la plupart de ses œuvres, la personnification. « C'est, au fond, du Gounod, a dit de lui M. Saint-Saëns, mais condensé, raffiné et cristallisé », et, pourrait-on ajouter, un peu superficiel et affecté.

Bibliographie.

Ch. Gounod, *Mémoires d'un artiste* (autobiographie s. d.). — C. Bellaigue, *Gounod*. — C. Saint-Saens, *Portraits et souvenirs*, Paris, 1900. — E. Reyer, *Notes de musique*, Paris, 1874. — H. Imbert, *Profils de musiciens*, *Nouveaux profils de musiciens*, Paris, 1903, *Médaillons contemporains*, Paris, 1908. — H. Maréchal, *Rome, souvenirs d'un musicien* (couronné par l'Acad. franç.); *Paris, souvenirs d'un musicien* (1907). — Alf. Bruneau, *la Musique française moderne* (1897). — René Martineau, *Emm. Chabrier*, Paris, 1910. — Emm. Chabrier, *Lettre à Nanine*, voir aussi les lettres inédites d'E. Chabrier publiées dans notre *Revue musicale* de 1905, et celles publiées dans la *Revue S. I. M.* de 1909 et de 1911. — Louis Schneider, *Massenet*, Paris, 1908. — T. de Solenière, *Massenet*, Paris, 1897. — Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, 1915, ouvrage précieux pour la biographie et la bibliographie des contemporains. — M. Emmanuel, professeur d'histoire générale de la musique au Conservatoire : *Eloge funèbre de Bourgault-Ducoudray*, publication du *Monde musical*, Paris, 1916. — Albert Soubies, *Histoire de l'Opéra-comique*, et l'*Almanach des spectacles* (publication annuelle depuis 1874).

CHAPITRE XVI

LES CONTEMPORAINS VIVANTS

Difficultés et essai d'un groupement rationnel des compositeurs vivants. — MM. C. Saint-Saëns, Th. Dubois, Ch.-M. Widor, Paladilhe, membres de l'Institut, etc.... — Les musiciens qui ont reçu l'enseignement de Massenet : MM. G. Pierné, X. Leroux, H. Rabaud, R. Hahn, P. Vidal, G. Carraud, etc. — Néo-classiques ou néo-romantiques : MM. G. Hue, C. Erlanger, S. Lazzari, F. Leborne, R. Laparra, etc. — Quelques prix de Rome *juniores* : MM. Louis Dumas, Ph. Gaubert, Mlle Lili-Boulanger. — Nécrologie : Gabriel Dupont. — Les prix de Rome de 1852 à 1914.

Nous abordons une tâche nouvelle et plus délicate : nous avons à nous occuper des compositeurs vivants. La plupart n'ont pas encore parcouru tout leur orbite; ils écriront et produiront encore; leurs futures compositions témoigneront peut-être d'une évolution de leur esprit et de leur manière; elles apporteront des éléments d'appréciation sans lesquels il ne serait pas équitable de les juger. Pour ceux-là mêmes qui n'écriront plus ou qui n'écriront que pour se répéter, nous sommes trop près d'eux, nous ne les voyons ni d'assez haut ni d'assez loin pour les comprendre. Le temps est le collaborateur indispensable de l'historien. Il opère sur les hommes et les œuvres un travail de classification et de clarification, éliminant ici, rapprochant là, constituant les matériaux sur lesquels l'histoire se fonde. Voici par exemple deux courants musicaux qui ont, au moins en apparence, des caractères opposés comme leurs origines, et témoignent de conceptions artistiques différentes, pour ne pas dire hostiles. L'un sera suffisamment désigné par le nom de M. V. d'Indy, l'autre par celui de

M. Cl. Debussy. Qu'y a-t-il dans chacun d'eux de profond, d'essentiel? Quels en sont les éléments fragiles et contingents, les éléments permanents et solides? Sont-ils destinés, l'un ou l'autre, l'un et l'autre, à exercer une influence réelle sur l'évolution de la musique, sur les mœurs artistiques du présent et celles de l'avenir? Lequel prévaudra? ou bien se fondront-ils et constitueront-ils un peu plus tard une force commune, comme on voit de nos jours romantiques et classiques réconciliés et réunis? Voilà des questions qui ne peuvent être encore abordées.

Dans son *Histoire de la musique contemporaine* jusqu'en 1901, M. Hugo Riemann, qui commet d'ailleurs quelques erreurs graves d'appréciation, comme celle qui consiste à appeler C. Franck « un successeur de Liszt », n'exprime pour le mouvement musical de la dernière partie du xxe siècle en France que des vues courtes et incomplètes; il se borne, par exemple, à citer les opéras de M. Alfred Bruneau, comme une « tentative pour écrire des drames lyriques sur des livrets en prose ». Plus sage est M. E. Wooldridge, professeur d'histoire des Beaux-Arts à l'Université d'Oxford qui, dans sa substantielle *Histoire de la musique* (1905), renonce à étudier les productions de la fin du xixe siècle, comme ne pouvant encore donner lieu à un jugement impartial et définitif, et c'est sous forme de prétérition seulement qu'il désigne J. Brahms et Wagner eux-mêmes. Nous voudrions cependant, sans imiter l'abstention scrupuleuse de l'historien britannique, échapper aux erreurs et aux lacunes du musicographe allemand (dont l'ouvrage au surplus mérite plus de confiance quand il traite des musiciens de son pays). Et il nous paraît que nous pouvons indiquer les œuvres contemporaines les plus connues, sans prétendre donner la liste complète des œuvres de chaque compositeur ni même celle des compositeurs eux-mêmes; et afin d'éviter des jugements téméraires et des classifications sujettes à révision, nous borner à exposer, souvent d'après les musiciens eux-mêmes, surtout d'après les chefs d'école, leurs conceptions artistiques, leurs tendances, leurs affinités. Nous jetterons quelque clarté sur l'état présent de la musique, et nous apporterons, en tous cas, une contribution utile à l'histoire définitive et encore

lointaine de cette période. Nous pourrons cependant nous permettre d'indiquer ici, non même sans quelque prudente réserve, que le présent chapitre réunit des compositeurs qui, malgré les qualités originales de quelques-uns, appartiennent à une période de transition; les anciennes rivalités des romantiques et des classiques de la période de 1830, des Cherubini et des Berlioz, se sont en eux apaisées et fondues pour constituer un art équilibré qui s'appuie sur les anciennes traditions.

— Parmi ces musiciens, il en est un dont la place n'est pas contestée à la tête de l'art contemporain, et qui est entré vivant dans la gloire. C'est M. Camille Saint-Saëns. Sa production musicale est d'une fécondité extraordinaire; mais il est vraisemblable, bien qu'il n'ait pas fini d'écrire, qu'elle ne s'accroîtra maintenant de rien d'essentiel ni de nouveau. Nous pouvons donc nous arrêter devant elle comme devant un monument à peu près achevé. Le difficile sera d'en comprendre l'ensemble et d'en décrire les diverses parties sans en oublier aucune, tant l'œuvre est considérable et complexe. Essayons, en procédant avec ordre.

Il conviendrait d'abord, et il serait sans doute aisé de faire un classement parmi les œuvres de Saint-Saëns, dont la dernière, au moment où nous écrivons ces lignes, l'oratorio *The promise land*, a été exécutée dans la cathédrale de Glowcester, 13 septembre 1913, et ne figure pas sur le catalogue thématique et imprimé. La seule difficulté serait de ne rien oublier. Au premier rang, on mettrait la musique symphonique, laquelle fait le plus grand honneur à son inspiration, à son courage, à son désintéressement artistique : les symphonies en *mi* bémol et en *la* mineur, et cette symphonie en *ut* mineur, dédiée à la mémoire de Liszt, dont on a fait le plus bel éloge que puisse ambitionner un musicien, quand on a dit qu'au moment où notre sensualisme inclinait ses préférences vers le théâtre, elle faisait revivre l'art des Mendelssohn, des Haydn, des Mozart, et même — on est allé jusque-là ! — de Beethoven. A côté de ces grandes compositions, on placerait le quatuor en *si* bémol et le quatuor à cordes, le septuor avec trompette et les deux trios, les trois concertos et les

sonates pour violon, — le brillant *Rondo Capriccioso*, — l'admirable sonate et les deux concertos pour violoncelle....

Au second rang, — avant les opéras (*Samson* excepté), — on classerait ces brillants *Poèmes symphoniques* où Saint-Saëns a montré, avec une originalité à la fois hardie et pleine de goût, un sens de la couleur, un esprit et une adresse rares, une science très nette, très sobre et très française de la composition : la *Danse Macabre*, où il s'est mis tout entier; *Phaëton*, la *Jeunesse d'Hercule*, le *Rouet d'Omphale*, le *Déluge*. — La série des opéras viendrait en troisième lieu, avec *Samson et Dalila* en tête et l'aimable *Javotte* pour finir : entre ces extrêmes, *la Princesse jaune*, *Etienne Marcel*, *Henri VIII*, *Proserpine*, *Ascanio*, les *Barbares*, *Phryné*, *Déjanire*, *Parisatis*, *l'Ancêtre*.... Au-dessous, le recueil des *Quarante mélodies*, l'orientalisme des *Mélodies persanes;* — et enfin, au dernier rang qui serait encore un rang d'honneur, les concertos pour piano et d'abord l'admirable concerto en *ut* mineur, les fantaisies de dimensions inégales qu'on ne pourrait dénombrer sans faire un catalogue de plusieurs pages. — A part, il y aurait la musique religieuse qui semble d'abord être le domaine où Saint-Saëns devait tenir le sceptre : l'*Oratorio de Noël*, la *Messe solennelle*, la *Messe de Requiem*, les *Motets* au Saint-Sacrement, les *Motets* à la Vierge. Les œuvres de faible envergure où se joue un fugitif caprice réaliste ou comique, sont aussi intéressantes que les autres pour qui veut connaître l'homme. La scène du Synode, dans *Henri VIII*, n'est pas un « document » plus instructif que cette page de *Javotte* où les trombones chantent avec majesté : *Brigadier, répondit Pandore, brigadier, vous avez raison;* et la symphonie en *ut* mineur ne doit pas faire oublier des pièces comme cette *Rhapsodie d'Auvergne* qui se termine, pour parler comme l'auteur des *Iambes*, par une manière de chahut. Il y a de tout dans un tel bagage : des toiles de maître, des tableautins, des albums, de la pacotille. On est un peu déconcerté par cet éparpillement d'un talent plus développé en surface qu'en profondeur. *Dites, la jeune belle, où voulez-vous aller?* Le compositeur semble, à chaque instant, interroger ainsi la

critique ; et il va, aussi bien dans le char de Phaëton ou dans le carrosse de Mab, que dans les berlines de jadis. Il est tantôt du cortège d'Apollon, tantôt du cortège de Dionysos. Il est tour à tour dans le sillage de Mozart et de Rosellen, de Mendelssohn, de Thalberg, de Meyerbeer, de dix autres maîtres dont il devient l'égal ou dont il approche, par divertissement. Il n'a pas de formule très personnelle. C'est un Protée qui se métamorphose pour s'amuser, un oriental de Paris qui a des caprices de femmes, un brillant éclectique faisant un peu de tout, à la française, produisant de la musique par fragments et petites touches et voyant dans la vie une chasse de Pan perpétuelle où il glane, au hasard des rencontres, des poignées de curiosités : le vertige d'un fumeur d'opium, la ligne gracieuse d'un cygne sur l'eau calme, un effet de lointain en vue de la côte africaine, une danse populaire, un *brillant* morceau pianistique, les cloches de las Palmas... tout cela sans concentration de caractère ni dessein suivi, avec des tentatives intermittentes, pas toujours couronnées de succès, pour atteindre à la grande composition héroïque et dramatique. Il est aux antipodes de la méthode volontaire de R. Wagner qui bâtit son idéal d'art avec d'énormes théories critiques, commence par dire, en frappant la table de son poing : « *Je donnerai* un théâtre à mon pays », et qui, avant d'écrire sa *Tétralogie*, fait de l'hydrothérapie, se soumet à un régime pour avoir la santé requise, et entre enfin dans sa formidable besogne avec la patience d'un bœuf géant qui aurait à labourer un espace de trente kilomètres carrés. Aussi bien, sa musique est le contraire de celle de Berlioz. Saint-Saëns est inconstant et sceptique; il lui faut de l'imprévu. Il prend ses ébats dans la musique, comme le Silvain de la *Légende des siècles* lâché en pleine Arcadie de printemps.

L'analyse de quelques-unes de ses compositions éclairera ces observations un peu complexes et qui semblent parfois contradictoires. Sa *1re Symphonie* (op. 2) est une œuvre claire, agréable à l'oreille, d'un intérêt moyen mais soutenu; elle est comme pénétrée d'une résonance de la musique de Beethoven et de Mendelssohn. Le formalisme d'un tel art a pour caractéristique de rester simple sans

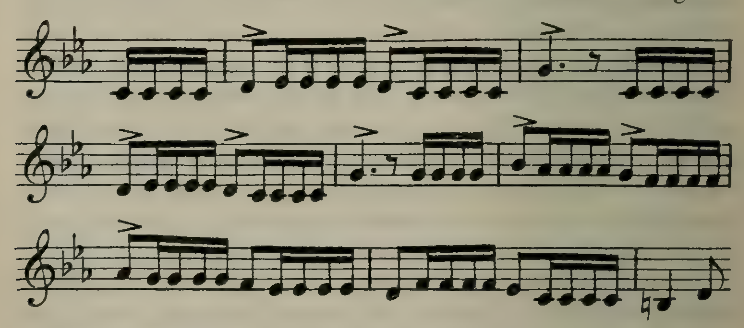
déchoir dans la banalité. Il ne laisse deviner aucun de ces dessous de passion, de volonté enthousiaste, de vie intérieure en un mot, qu'on aime à croire inséparables de la grande musique. La phrase de l'adagio a beaucoup d'ampleur, mais une expression un peu factice. Une exposition de fugue est placée dans le final ; le soin apporté à la construction et au développement est partout visible. On a l'impression qu'au lieu de faire corps avec l'émotion du compositeur, la technique semble s'être détachée du sentiment pour s'organiser à part et constituer un jeu qui se suffit à lui-même ; elle est un but, et non un moyen. Ces observations s'appliquent à la *2e Symphonie*, œuvre sage et charmante, bien équilibrée, de passion peu profonde et de fantaisie discrète, toute de verve et d'élégance dans l'usage de la technique, un peu *courte*, et où des réminiscences diverses font corps avec la pensée personnelle d'un artiste sûr de sa main. Elle débute par des formules d'accords, des arpèges, de brèves idées mélodiques ; le hautbois, la clarinette, le premier violon-solo ébauchent des commencements qui ressemblent à des essais de plume ou à des improvisations de pianiste prenant contact avec son instrument; elle prend bientôt la forme d'un « appassionato » fugué dont le caractère résolu reparaîtra dans le début du scherzo ; son principal intérêt est dans la construction en contrepoint et dans le développement du thème, d'expression moyenne. L'adagio est une sorte de *canzonetta* pleine de grâce et d'allure mendelssohnienne. Un sourire de tendresse éclaire ici la composition. Dans le scherzo, dont le trio en syncopes, nasillé par le hautbois, est la partie la plus séduisante, et dans le presto final, règnent le formalisme aimable, la verve de Haydn. En son ensemble, l'œuvre est toute classique; c'est un beau spécimen de musique purement musicale.

La *3e Symphonie* avec orgue, en *ut* mineur (op. 78), a plus d'ampleur ; c'est une des œuvres maîtresses du compositeur, la plus belle peut-être, certainement une de celles qui font le plus d'honneur à l'art français. On aime à traiter les compositions de ce genre comme des documents psychologiques, et à y voir une image des passions qui ont pu traverser, exalter, pousser à une sorte d'irrésistible

confession l'âme d'un artiste. Nous avons usé et même abusé de cette méthode à propos de Beethoven. Ici, ce serait difficile; cette 3e symphonie un peu austère, mais si riche de formes et si pleine, est un monument de musique pure où triomphe le génie de l'architecte sonore. Après une introduction lente de quelques mesures, est posé ce motif générateur (mouvement vif) :



De quel sentiment est-il expressif? D'aucun, semble-t-il (et cela même serait un document sur la psychologie du compositeur, sinon sur celle de l'homme); on n'y peut voir qu'un trait de fantaisie légèrement paradoxale. Un tel langage d'allure un peu maussade et bougonne, où chaque note est répétée avec une sorte d'impatience, ne paraîtrait nullement déplacé dans une scène d'opéra-bouffe; et ceci ne rabaisse en rien, au contraire! l'art consommé qui, d'une formule assez sèche, fait sortir un monde organisé. Ce motif fait contraste avec la partie lente du poème où règne une sorte de recueillement religieux. Il donne une forme cyclique à toute la symphonie, car il détermine quelques parties essentielles. On le retrouve plus ou moins renversé, dans le second *allegro* :



Il reparaît simplifié dans le *fugato* :



Il y a bien de brefs épisodes et un grandiose adagio dont le *cantabile* a plus de prise sur la sensibilité de l'auditeur et plus d'agrément pour l'oreille commune : mais là aussi apparaît la tendance fondamentale à la musique pure, celle qui ne signifie rien, qu'elle-même. Se mouvoir librement, avec une fantaisie très réfléchie dans le monde de la mélodie et du rythme, faire *large et grand*, construire le contrepoint en joignant la netteté et l'élégance à la variété des formes, être en un mot un ouvrier d'art poussant aussi loin que possible l'excellence du travail, tel est le but qui semble avoir été cherché et qui est atteint dans cette symphonie.

Par l'élévation de la pensée, l'ampleur des développements, la solidité de la facture, la beauté de la technique, elle fait revivre quelque chose du grand art beethovenien. Par l'emploi de puissances sonores accumulées (orgue et piano ajoutés à l'orchestre) et surtout par le traitement des cuivres qui, dans la dernière partie, se déchaînent souvent avec éclat, elle ne semble pas étrangère à l'influence de Berlioz. J'oserai dire que c'est une symphonie *fantastique*. Pour mériter ce titre, une composition n'est pas nécessairement incohérente et baroque !

Le *Quatuor* à cordes, op. 112, est d'un style fort bien approprié au caractère du quatuor, moins l'émotion et la grâce aimable qui conviennent à ce genre de composition créé pour le salon. C'est une œuvre abstraite, de valeur toute technique. Le thème initial du 2e mouvement, d'où l'oreille dégage une formule en dorien (antique), semble être une déformation de la séquence grégorienne *Dies iræ, dies illa*, ce qui n'est pas de nature à l'éclairer d'un sourire de joie. Le *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 41, a un allegretto initial d'allure fort agréable, mais est conçu dans le même esprit; l'andante maestoso n'est qu'un jeu de forme et un exercice de construction d'ailleurs digne de Bach; dans les deux allegros qui suivent, — l'un avec son thème volontaire et un peu maussade qui ne messiérait pas à un opéra-bouffe, l'autre bien imité de Haydn, — je ne vois que pur badinage. On peut en dire autant du *Trio*, op. 92. L'Allegretto et l'allegro à 5 temps ont une grâce classique, parfois un peu de gène,

mais semblent être une gageure de virtuose plus qu'une forme adéquate à une émotion réelle. Dans le *Quintette*, op. 14 (cordes et piano), le premier mouvement (allegro maestoso) est très beau : dramatique, plein de sentiment, de recueillement grave, digne du premier mouvement du quintette de Schumann; le reste est inégal, d'une diversité de style qui ne laisse pas voir l'unité de l'inspiration. Le dernier allegro débute par une exposition de fugue par les cordes (le piano compte 58 mesures); puis, chant à l'unisson des deux violons, pendant que l'alto esquisse des figures légères, que le violoncelle tient des rondes, et que le piano arpège des accords : tous les styles! Cette variété est sans doute voulue et fait honneur à la fantaisie du compositeur. Un esthéticien viennois (Hanslick), connu pour la sécheresse de sa doctrine et pour son opposition à Wagner, a dit que la musique était un jeu d'*arabesques* sonores, rien de plus; et un philosophe (Herbart), n'admirant dans un poème que la forme, sans attacher d'importance au contenu de cette forme, a prétendu nous faire accepter ceci comme un axiome : « Un chef-d'œuvre d'art est comme un temple; sa beauté n'a rien à attendre des meubles qu'on mettra dedans. » De tels paradoxes pourraient demander un essai de justification aux compositions dont nous venons de parler; ni la musique de Beethoven, ni celle de Berlioz ne permettent de les accepter.

M. C. Saint-Saëns a exposé quelques-unes de ses idées sur le théâtre dans un article de la *Revue de Paris* du 15 août 1909. Il y montre avec beaucoup de raison que les sujets historiques sont aussi favorables que les sujets légendaires au drame lyrique : « La légende, au point de vue du drame lyrique, offre un avantage : le merveilleux; pour le reste, on y trouverait plutôt des inconvénients. Des personnages qui n'ont jamais existé, à l'existence desquels on ne croit plus, peuvent-ils être intéressants par eux-mêmes? Ils ne soutiennent pas, comme on s'imagine, la musique et la poésie : c'est la poésie et la musique, au contraire, qui leur donnent la vie. Supporterait-on les interminables discours du triste Wotan, sans la merveilleuse musique dont ils sont accompagnés ? Orphée pleurant Eurydice vous toucherait-il autant, si Gluck, dès les premières notes, n'avait su nous captiver? Que seraient, sans Mozart, les marionnettes de la *Flûte enchantée*?... Laissez donc les musiciens choisir leurs sujets d'opéra et la forme même de leurs opéras, à leur fantaisie et suivant leur tempérament. Que de jeunes talents se perdent, à notre époque, parce

qu'au lieu d'obéir à leur nature, ils se croient obligés d'obéir à un mot d'ordre ! » Et de fait, il a pratiqué lui-même cet éclectisme supérieur. La *Princesse jaune* est une historiette japonaise, « piécette de paravent à très modeste invention dramatique ». *Samson et Dalila*, oratorio autant qu'opéra, tiré de la Bible. *Le Timbre d'argent* est un sujet fantastique; *Étienne Marcel*, *Henri VIII*, *les Barbares* sont des drames historiques, *Déjanire*, *Phryné*, *Hélène*, *Antigone*, *Andromaque* nous transportent dans l'antiquité grecque. Ce que M. Saint-Saëns repousse, c'est le fétichisme des formules, c'est l'intolérance des petites chapelles et de certaines écoles. Est-il question de la rénovation du drame lyrique, de sa libération des formes surannées? Il demande qu'on ne sorte pas d'un « esclavage pour tomber dans un autre »; il veut que le compositeur « puisse écrire même un air, fût-il à roulades et *à cocotes*, comme celui de la Reine de la nuit, dans la *Flûte enchantée*, s'il est, comme lui, un chef-d'œuvre : c'est une chose fort difficile à faire qu'un bel air, fort difficile à chanter. On arrive aisément, dans ce genre, au poncif et à la formule; mais croyez-vous qu'on n'y arrive pas aussi dans le genre déclamé? » (*Portraits et Souvenirs*, p. 240.) S'agit-il de la question vers ou prose, soulevée par le dernier opéra de M. Alf. Bruneau? Saint-Saëns, après avoir déclaré que la carrure du vers s'adapte à celle de la phrase musicale et montré par des exemples que la répétition, pour qui sait l'employer avec discernement, ajoute de la force et non de la monotonie, évite les solutions absolues : « Que conclure de tout ceci? *ce que l'on voudra*. Pour moi, le vers n'est pas une entrave; et, si l'on veut autre chose, il faudra toujours que ce quelque chose lui ressemble de près ou de loin. » (*Ibid*, p. 248.) Wagner est-il, au début de sa carrière, en butte à des « philistins », Saint-Saëns le défend avec énergie; mais il refuse de s'enrôler dans la phalange des wagnériens quand même. Il veut « conserver sa liberté », admirer dans l'œuvre du compositeur allemand ce qui lui plaît et « ne pas admirer le reste »; il revendique le droit de « trouver long ce qui est long, discordant ce qui est discordant, absurde ce qui est absurde ». Et quand on l'accuse de renier Wagner après l'avoir étudié et en avoir profité, il réplique « non seulement je ne le renie pas, mais je me fais gloire de l'avoir étudié et d'en avoir profité, comme c'était mon droit et mon devoir; j'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart, et tous les maîtres de toutes les écoles. Je ne me crois pas obligé pour cela de dire de chacun d'eux que lui seul est Dieu et que je suis son prophète. Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art. Je suis un éclectique. » (*Harmonie et mélodie*, Introduct., *passim*.) Dans l'énumération des maîtres auxquels il avoue avoir emprunté quelque chose, il en oublie ici un à qui il doit une reconnaissance spéciale, c'est Liszt, dont on peut le rapprocher pour bien des raisons : mais il lui a porté le tribut de son admiration et de sa reconnaissance dans un autre ouvrage (*Portraits et Souvenirs*). Il loue surtout en Liszt le génie représentatif de l'âme magyare. Il recommande à nos jeunes musiciens de rester français. « Le public, quand il est naïf et sincère,

n'aime que l'art de son temps et de son pays, par la raison bien simple qu'il n'en saurait comprendre d'autre. Le goût de l'art ancien, de l'art exotique, sont des goûts d'érudit et de raffiné, et c'est pour paraître érudit et raffiné que le gros public s'est mis à s'empêtrer dans l'antique et dans l'exotique. »

On qualifie souvent M. C. Saint-Saëns de néo-classique. Sa personnalité est trop complexe pour pouvoir être caractérisée d'un mot. L'épithète de néo-classique conviendrait sans doute à sa musique de chambre et à ses symphonies; mais celle de romantique est commandée par le caractère de ses poèmes symphoniques. Ses opéras appartiennent à l'école moderne par la souplesse du style et des combinaisons harmoniques, le souci du livret, le rôle toujours actif de l'orchestre et l'emploi fréquent de thèmes caractéristiques; ils appartiennent au contraire à l'école traditionnelle par le respect de la grammaire musicale, par l'importance donnée au chant, par la libre reprise de certaines paroles toutes les fois que cette reprise est utile à la construction mélodique, par les ballets qu'il y a introduits et qui sont une concession à de vieux usages.

— M. Théodore Dubois, contemporain de M. Saint-Saëns, est le représentant éminent de l'école traditionnelle. Dans le domaine de la musique, comme partout où s'élabore le devenir du progrès, il y a des forces révolutionnaires et des forces conservatrices, faisant un équilibre instable; M. Th. Dubois, par son enseignement et par son exemple, est une force conservatrice. — Nous demandons à une œuvre musicale deux qualités essentielles : d'abord d'être faite, c'est-à-dire construite, et sur ce point M. Th. Dubois peut servir de modèle à tous les jeunes musiciens. Le maintien des cadres classiques dans lesquels il aime à distribuer sa pensée, la correction de son style, son orchestre bien étagé, sans surcharge, donnent l'impression de sécurité qu'on éprouve devant un édifice aux proportions harmonieuses, qu'on sent très solide sur sa base. La musique en second lieu doit être expressive, il faut qu'elle traduise une émotion, et c'est là que s'annonce la personnalité du compositeur, sans qu'on puisse lui indiquer de règles à observer : c'est le tempérament, le *nescio quid*, le « démoniaque » qui agit. Si l'œuvre de M. Th. Dubois (plus de 200 pièces) comprend des compositions de valeur ordinaire, il en est plusieurs qui nous paraissent destinées à survivre et à prendre une bonne place dans l'école française. Telles ses *Études virgiliennes*, dignes de l'eu-

rythmie et de la netteté antiques, son *Trio* en *ut* mineur dont certaines pages pourraient être signées par Mendelssohn, son *Quatuor* à cordes en *mi* b, son *Dixtuor*, sa *Symphonie française* qui est un hommage ému rendu à notre pays : œuvre variée, complexe, d'une tenue toute classique. Le largo du début, grave et solennel, semble la musique de ce culte dû à une grande patrie. C'est un peuple d'action et d'initiative que caractérise ensuite l'allegro qui suit immédiatement. Mais avec la deuxième partie nous voici soudain transportés dans les aimables campagnes de France; un thème populaire, modulé infiniment, et toujours en demi-teinte, par les bois, par les cordes, puis l'orchestre entier auquel se mêlent, vers la fin, les notes claires du célesta, le tout sur un fond harmonique d'une transparence et d'une douceur exquises, crée le plus charmant tableau pastoral qu'il soit possible d'imaginer. La simplicité de l'expression n'en est pas une des moindres qualités. A cette délicieuse rêverie succède un spirituel scherzando — de moins d'intérêt cependant; — enfin la symphonie se termine par une sorte d'apothéose enthousiaste, concentrant l'idée de la patrie autour d'un fragment de la *Marseillaise* et rappelant passagèrement ainsi le motif essentiel de la première partie.

M. Th. Dubois est né à Rosney (Marne) en 1837. Après avoir fait ses études musicales au Conservatoire, où il obtint toutes les récompenses que peut souhaiter un brillant élève, depuis la classe de piano de Marmontel jusqu'à celle de composition d'A. Thomas, le grand prix de Rome lui fut décerné en 1861. A son retour d'Italie, il est nommé maître de chapelle de Sainte-Clotilde, puis organiste de la Madeleine. Il est désigné comme professeur d'harmonie, puis de composition au Conservatoire. Il entre à l'Institut en 1894 et succède, en 1896, à son maître et ami A. Thomas comme directeur du Conservatoire; il reste à la tête de cet établissement jusqu'en 1905, et pendant ces dix ans, y fait preuve d'une indépendance de caractère, d'une application à ses fonctions, d'un dévouement à l'art, d'un haut esprit de justice qui lui concilient l'estime et la confiance de tous. Sa vie est celle d'un homme d'honneur, de travail et de devoir. Dans son œuvre si considérable où tous les genres de composition musicale sont représentés, nous citerons encore : parmi les oratorios, *les Sept paroles du Christ*, *le Paradis perdu;* parmi les opéras-comiques, *Xavières*, qui est une pièce de réalisme mitigé où abondent les idées mélodiques (la chanson de saint François

d'Assise, celle de la grive, la bourrée d'Auvergne sont traitées de manière délicate); parmi les opéras, *Aben-Hamet* (1884), *Fritiof* (1892), le ballet de la *Farandole* (1883); enfin, un grand nombre de compositions de musique de chambre.

— Nous rapprocherons de M. Th. Dubois l'actuel secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Ch.-M. Widor (1845), titulaire des magnifiques orgues de Saint-Sulpice depuis 1869; il a abordé tous les genres; on a de lui 3 symphonies dont une avec orgue, plusieurs œuvres de musique de chambre, un grand nombre de pièces de piano et de mélodies, une *Sérénade* pour piano, flûte, violon, violoncelle et harmonium, pièce très connue et charmante, un ballet *la Korrigane*, qui est au répertoire courant de l'Opéra, huit sonates pour orgue intitulées symphonies, etc. Il a donné à l'Opéra-Comique *Maître Ambros*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, livret de Fr. Coppée et A. Dorchain (1886), et *les Pêcheurs de Saint-Jean*.

Cette dernière œuvre (4 actes, 1905, paroles de Henri Caïn) a pour sous-titre « Scènes de la vie maritime ». M. Widor s'y est moins appliqué à peindre des idylles (baptêmes de barques, pèches, orages, etc.) qu'à écrire un grand opéra. Un mouvement endiablé (surtout dans l'ouverture et le premier acte), un très solide talent de compositeur qui sait construire et phraser le morceau, quelques souvenirs de Wagner (ce qui est piquant chez un anti-wagnérien), une certaine violence mélodique, un peu de fracas à la Rossini, risquant de prêter à d'humbles pêcheurs le même langage qu'aux acteurs à pourpoint des opéras italiens, — un sens dramatique réel, une maîtrise incontestable, une orchestration un peu grosse : tels semblent être les caractères de cette œuvre brillante. Un autre opéra, *Nerto* (texte de Mistral), n'est pas encore représenté. M. Ch.-M. Widor a succédé à M. Th. Dubois, comme professeur de composition au Conservatoire. Professeur, organiste, improvisateur et compositeur de musique d'église, sa maîtrise, à ces divers titres, est reconnue. Il a écrit une préface à l'ouvrage de Pirro sur « L'orgue de J. S. Bach », et un supplément au *Traité d'orchestration* de Berlioz, qui est au courant des progrès faits depuis 50 ans par le mécanisme de la plupart des instruments, mais qui n'a

d'intérêt que s'il est rapproché de l'admirable ouvrage de Berlioz. Comme compositeur de théâtre, de musique profane, M. Ch.-M. Widor peut être rangé parmi les néo-classiques. Nous le retrouverons dans un autre chapitre.

— M. Paladilhe est aussi un des compositeurs qui représentent la musique française à l'Institut, où il a succédé en 1892 à Guiraud. Né en 1844 près de Montpellier, il entra à neuf ans au Conservatoire de Paris, fut un enfant prodige, obtint le prix de piano (classe Marmontel), le prix de composition (classe Halévy) et, en 1860, le grand prix de Rome avec la cantate *Ivan IV*. Ses premières œuvres furent vite connues : *A l'assaut* (opéra en vers, en 1 acte, de Fr. Coppée, joué en 1872 à l'Opéra-Comique, et dont la sérénade a été très répandue sous le nom de *Mandolinata*) et un recueil de mélodies qui rappellent celles de Gounod, mais dont quelques-unes comme *Brins d'osiers*, *Psyché*, sont particulièrement estimables. Il a publié une symphonie, 2 messes, etc. Au Théâtre, il a donné notamment *Suzanne* (3 actes, Opéra-Comique, 1878, livret de Lockroy et Cormon) et l'opéra *Patrie* (5 actes, Opéra, 1886, sur le beau drame de V. Sardou), construit et écrit avec savoir et adresse, selon la formule meyerbeerienne.

— M. Ch. Lefebvre (1843-1917), professeur de classe d'ensemble au Conservatoire, prix de Rome de 1870, M. H. Maréchal, prix de Rome de 1871, sont aussi des néo-classiques. M. Ch. Lefebvre a écrit plusieurs opéras, *Zaïre* (1887), *Djelma* (1894), divers poèmes symphoniques dont l'un, la *Messe du Fantôme*, a été exécuté avec succès à la Société des Concerts du Conservatoire; une symphonie, de nombreuses compositions de musique de chambre. M. Maréchal a composé divers opéras-comiques : notamment *les Amoureux de Catherine* (1876), la *Taverne des Trabans* (1876); un ballet, *le Lac des Aulnes* (Opéra, 1907) ; un drame sacré, le *Miracle de Naïn* (1887); des pièces pour orchestre, pour chœur, pour piano et chant, pour piano, etc.

— Massenet a été un chef d'école. L'influence de son enseignement au Conservatoire, le prestige de ses succès lui avaient acquis beaucoup d'adeptes. De ses élèves du Conservatoire, les uns ont adopté sans changement appréciable sa formule lyrique et mélodique; d'autres l'ont plus ou moins modifiée, transformée, soit au contact d'autres maîtres, soit sous l'action d'une personnalité plus active; d'autres enfin, comme M. Alf. Bruneau, s'en sont si bien affranchis qu'ils ont inauguré un nouveau genre : nous nous occuperons de ces derniers dans un chapitre spécial. Voici l'énumération de quelques compositeurs qui se rangent dans la parenté plus ou moins éloignée de l'auteur de *Manon*.

M. Lucien Hillemacher (1860-1909, prix de Rome de 1880), qu'on ne peut séparer de son frère Paul (né en 1852, prix de Rome de 1870, élève de Bazin). Les deux frères, dont l'aîné survit, ont publié toutes leurs œuvres en collaboration; elles sont signées P.-L.-Hillemacher.

Les principales sont : *Loreley*, légende symphonique qui remporta le prix de la Ville de Paris en 1882 et fut exécutée au Concert Lamoureux; une autre suite d'orchestre, la *Cinquantaine* (Concert Lamoureux, 1898); *One for two*, pantomime (1 acte, Londres, 1894); *Héro et Léandre*, musique de scène pour le poème de M. Ed. Haraucourt (1894); *le Drac*, drame lyrique (3 actes, Carlsruhe, 1886); *Circé*, drame lyrique (3 actes, Opéra-Comique, 1907). Circé évoque un monde de brillantes images : Circé et la Magie; la guerre de Troie; l'Odyssée; Ulysse, le héros hardi, souple et très religieux au fond; enfin la poésie d'Homère — autre enchanteresse — enveloppant tout cela. Homère est éminemment favorable à la musique. Il est tout ; réalité et fiction, grandeur et simplicité, puissance et agrément; son art frais et jeune est riche de toutes les couleurs de la nature et de tous les frémissements des passions humaines. Le poème de M. Haraucourt a été alourdi par des préoccupations philosophiques. Les épisodes sont plutôt tristes. Les compositeurs n'ont vu dans la donnée de la pièce qu'un sujet d'analyse psychologique: ils l'ont traitée comme un mélodrame. Leur musique est œuvre de conscience, d'habile savoir, de valeur artistique, mais sans prise sur les facultés d'émotion que le public aime tant à abandonner.

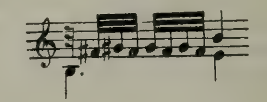
— Georges Marty (1860-1908), prix de Rome de 1882, qui succéda en 1903 à Taffanel, comme chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, a écrit un drame lyrique, le *Duc de Ferrare* (3 actes), représenté en 1899 sur le Théâtre de la Renaissance, et, par fragments, aux Concerts de l'Opéra, qui annonçait un tempérament dramatique; il n'a pas donné sa mesure; son bagage musical, assez mince, comprend des mélodies, des pièces de piano et des chœurs, une suite d'orchestre, *les Saisons*, un poème symphonique, *Merlin enchanté*, une ouverture, *Balthazar*, une pantomime en 1 acte, *Lysis*...

— M. Gabriel Pierné (né à Metz en 1863, prix de Rome en 1882) a succédé en 1903 à Colonne comme chef d'orchestre de la Société qui porte son nom. Compositeur abondant et habile, il a abordé tous les genres. Élève de César Franck pour l'orgue et de Massenet pour la composition, il professe l'admiration de ses deux maîtres et se rattache en effet à tous les deux par de solides et brillantes qualités. Ses deux oratorios, *la Croisade des Enfants* (couronné en 1903 au concours de la Ville de Paris), et les *Enfants de Bethléem* (mystère en 2 parties, 1907), sont pénétrés d'émotion, empreints d'une haute couleur. L'*An Mil*, poème symphonique en 3 parties avec chœurs (1897) : un épisode (la fête des fous et de l'âne) est d'un esprit et d'un pittoresque charmants. *La Nuit de Noël de 1870*, épisode lyrique (1896), peut être rangée dans la même classe de poèmes symphoniques ou d'oratorios. Le poème, dû à Eug. Morand, représente les deux armées ennemies front à front, sous les armes, pendant la veillée de Noël où la neige couvre la terre; les refrains de guerre sont tout à coup interrompus par un chant religieux de forme austère : ce sont les Allemands qui célèbrent leur Noël; les Français entonnent à leur tour un Noël frais et léger, motif populaire d'une grâce exquise;

puis l'orchestre synthétise la situation; il unit, il fond les deux chœurs et les fait monter ensemble jusqu'au ciel : idée essentiellement musicale qui aurait pu retenir plus longtemps le compositeur; il s'est contenté de l'esquisser après s'être attardé aux détails de l'exposition. Le tempérament de M. G. Pierné l'a poussé vers le théâtre. Ses œuvres principales — dont la liste s'allongera sans doute encore — sont : *La Coupe enchantée*, opéra-comique d'après le conte de La Fontaine, représentée en 2 actes à Royan en 1895, et sous une nouvelle forme en 1 acte à Paris en 1905; *Vendée*, opéra en 3 actes et 4 tableaux (livret d'Ad. Brisson et Ch. Polley, Lyon, 1897), œuvre où la forme classique de l'opéra est conservée; la *Fille de Tabarin*, comédie lyrique en 3 actes (livret de V. Sardou et Paul Ferrier, Opéra-Comique, 1901), qui est à tendances plus « avancées ». Le sujet confine au mélodrame. Tabarin, retiré du théâtre, s'est anobli par l'achat d'une terre; mais on ignore aujourd'hui ses origines et son passé, quand, au moment de marier sa fille à un gentilhomme qui l'aime, il est reconnu et sur le point d'être démasqué par une troupe de comédiens; alors, de peur de devenir un obstacle au bonheur de sa fille, il se tue.... Histoire en somme assez banale, peu propice aux envolées poétiques. La musique est d'une écriture soignée, d'une orchestration qui abonde en détails ingénieux; la partie épisodique est la mieux traitée. — *On ne badine pas avec l'amour*, comédie lyrique en 3 actes, d'après Alf. de Musset (livret de G. Nigond et L. Leloir, Opéra-Comique, 1910), témoigne de beaucoup de grâce, de souplesse et de légèreté de main; on y trouve une amusante construction canonique (présentation de D. Blasius); mais c'est moins une synthèse musicale qu'une succession de tableaux de genre, vivement enlevés. — La musique de scène de *Ramuntcho* (5 actes de Pierre Loti, Odéon, 1908) offre encore une série de tableaux tantôt descriptifs, tantôt émouvants, tantôt ingénus, où les airs populaires basques ont été habilement utilisés, mais qui ne nous font pas sentir, avec toute leur élégance et leur charme, l'enveloppe de poésie de cette idylle dramatique. Dans la musique de chambre, il convient de signaler la *Sonate pour piano et violon*, et dans la musique symphonique, le *Concerto pour piano*. Le talent de M. G. Pierné, fait d'élégance et d'esprit, est soutenu par une solide science harmonique; il a atteint quelquefois à la véritable grandeur, notamment dans la *Croisade des Enfants*.

— M. Xavier Leroux, né en 1863 près de Naples, d'une mère italienne et d'un père français, prix de Rome de 1885, a, comme son maître Massenet, le sens du théâtre, il sait exprimer le langage de la passion, mais avec un emportement, nous allions dire une frénésie qui lui est propre. Son opéra, *Astarté* (4 actes et 5 tabl., poème de L. de Grammont), représenté à l'Opéra, en 1901, est une œuvre de chaude imagination, de proportions énormes, de couleur et de sensualité exubérantes, où l'*appasionato* règne d'un bout à l'autre — toutes voiles dehors et beaucoup de voiles étant déployées. Il tend presque à chaque scène au maximum de l'expression, au maximum de l'éclat et du développement, soit qu'il se déchaîne et s'exaspère

en une éloquence haletante, brillante et complexe, soit qu'il se fixe sur des rythmes de fiévreuse volupté. Le dévergondage de mythologie, avec ses puérilités grandioses et ses naïves impudences, y est illustré par un art à la fois jongleur et savant : M. Leroux aime le mouvement et la lumière, il est de la famille des flamboyants. — La *Reine Fiammetta* (poème de C. Mendès) a été jouée à l'Opéra-Comique en 1904. Le musicien a appris de Massenet à suivre de près le texte du livret, à en souligner les détails : Daniel passe tout à coup du désespoir à la joie, et pour exprimer ce changement s'écrie : « Le cyprès, chargé de corbeaux, a *vu passer une colombe* »; aussitôt la clarinette murmure :

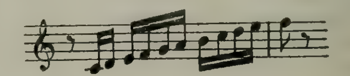


ce qui exprime le frou-frou de la colombe.

Le poète vient-il à dire :

> La danse frivole,
> Et le luth touché
> D'un doigt qui s'*envole.*

il y a sur ce dernier mot un trait de flûte qui « s'envole » aussi :



cette traduction des détails du texte par l'orchestre est encore une manière de Massenet. Ce qui est propre à M. Leroux, c'est la peinture de la passion déchaînée, de la passion limite, au delà de quoi il n'y a plus rien, sinon de mettre le feu à l'orchestre et de faire flamber tout le théâtre : effets musicaux parfois un peu gros et faciles, mais puissants. Dans le *Chemineau* (livret de J. Richepin, Op.-Com., 1907), dont le sujet manque de vraisemblance et constitue, à proprement dire, un mélodrame, M. Leroux n'a rien ajouté qui pût faire accepter une pièce dont les personnages ne parviennent pas à nous émouvoir; il convient cependant de signaler les préludes du 2e et du 3e acte qui ont une réelle valeur symphonique. Il a écrit un drame musical en 3 actes et 5 tableaux, *Théodora* (livret de V. Sardou et P. Ferrier, 1907, Monte-Carlo) ; une ouverture dramatique, *Harald*, jouée par la Société des Concerts en 1907 et qui est dans le style de Weber; un drame lyrique, *Willian Rattcliff*, par L. de Grammont d'après H. Heine, et dont la musique rappelle la forme wagnérienne par le retour d'un certain nombre de thèmes expressifs et par la déclamation qui y règne souverainement; — un autre opéra, le *Carillonneur* (Monte-Carlo, 1913), est d'une couleur plus calme.

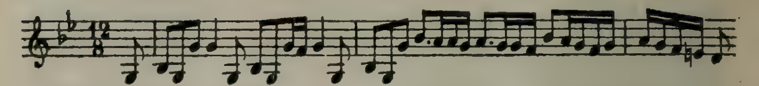
— M. Paul Vidal (1863), prix de Rome de 1883, ancien chef d'or-

chestre à l'Opéra, directeur actuel de la musique à l'Opéra-Comique, professeur de composition au Conservatoire, est l'auteur d'un grand nombre de compositions qui annoncent un esprit éclectique, une souplesse particulière à s'adapter à tous les genres, même au genre moderne (voir ses mélodies très libres, le *Jeu du Sabot*, la *Meneuse de jeu*, etc., enrichies d'un accompagnement de haute imagination). Parmi ces œuvres, à citer notamment un poème symphonique, la *Vision de Jeanne d'Arc*, qui contient de belles idées musicales exprimées par une écriture classique et un orchestre tantôt délicat, tantôt puissant; un grand opéra, la *Burgonde* (1898), un drame lyrique, *Guernica* (op.-comique, 3 actes, Opéra-Comique, 1895), et surtout le ballet la *Maladetta* (2 actes, Opéra, 1893), construit avec des airs populaires de la région pyrénéenne. M. Vidal a aussi écrit l'accompagnement au piano ou à l'orchestre de beaucoup de musique ancienne.

— M. Gaston Carraud (1869), prix de Rome de 1890, a donné en 1905 aux Concerts Lamoureux le poème symphonique la *Chevauchée de la chimère*, œuvre de sentiment et d'imagination; les *Nuits*, sur le poème d'Alf. de Musset; la *Symphonie dramatique*, l'ouverture de *Buona Pasqua*, sont des œuvres distinguées. Comme critique et écrivain musical, M. Carraud est apprécié pour l'indépendance et la solidité de son jugement.

— M. Henri Rabaud (1873), fils du violoncelliste, prix de Rome de 1894, est, lui aussi, élève de Massenet. Il tient de son maître l'habileté à manier et à distribuer l'orchestre, le sens du théâtre et du rôle du chanteur; il a moins de tendresse et d'onction, plus de mâle énergie, plus de profondeur, plus de hardiesse harmonique. M. Rabaud, sans être de l'école dite avancée — ni peut-être d'aucune école — est, comme on dit, dans le mouvement. Il est assez jeune, assez souple, d'esprit assez ouvert, d'imagination assez fertile pour avoir évolué. Il a écrit d'abord un poème symphonique, la *Procession Nocturne* (Colonne, 1899), de sentiment sincère, de vive imagination, œuvre nette en sa structure, et dont l'intérêt va croissant : « Faust, chevauchant dans la forêt, entend venir une procession et se cache pour la voir passer; ce sont des enfants qui s'avancent en chantant; et Faust, resté seul, dans les ténèbres, verse des larmes amères et brûlantes. » L'oratorio de *Job*, sur le texte de la Bible traduit par E. Renan, a de la force dramatique, de l'éloquence; la musique sent toujours l'effort, mais n'est point banale et approche de la grandeur. A ces œuvres de début il faut joindre un *Divertissement sur des airs russes*, une pièce symphonique, l'*Églogue*, inspirée de la première bucolique de Virgile et qui a un tour aisé et délicat, un *Quatuor* à cordes (apparenté à Mendelssohn), des mélodies, etc. La première œuvre de théâtre de M. Rabaud, la *Fille de Roland* (4 actes, livret de P. Ferrier, d'après H. de Bornier, Opéra-comique), l'a placé au premier rang de la jeune école.

Le poème, à tendances patriotiques et françaises, met en scène Charlemagne, avec un cadre d'action grandiose et pittoresque. Dès l'introduction, nous trouvons une fugue de grand style qui sert de portique au drame :



Ce thème sévère, où la note sensible est supprimée, repris à la dominante, puis renversé, a un caractère de noblesse qui se soutient dans toute la partition. Parmi les meilleures pages, il convient de citer la fin du 1[er] acte, où les remords du traître Ganelon sont exprimés par l'orchestre en une langue magnifique. La *Chanson des épées* est un charmant hors-d'œuvre, avec ses dissonances et son parfum archaïque :



Le chant tient une large place dans cette œuvre. La dernière pièce que M. H. Rabaud a donnée à l'Opéra-Comique, *Marouf, Savetier du Caire* (1914, 5 actes, poème tiré par M. L. Népoty des *Mille et une Nuits*), a obtenu un très vif succès qui s'est propagé au delà même de notre pays. L'action, d'une fantaisie charmante, se déroule dans ce monde d'Orient où les aventures les plus invraisemblables deviennent toutes naturelles. Le musicien a écrit une partition de verve, d'esprit, de mouvement et de couleur et y a ajouté un ballet d'importance; il a usé de tout ce que l'école avancée a prévu de hardiesses harmoniques, et utilisé les ressources du mélisme oriental : œuvre d'un tout autre caractère que la précédente et qui témoigne de la richesse d'imagination et de la souplesse du compositeur.

— Les œuvres de M. Reynaldo Hahn (1874) sont beaucoup moins dégagées de l'influence de Massenet. Son opéra-comique la *Carmélite* (1902), dont le dernier tableau (la prise de voile) est marqué d'une particulière noblesse d'accent, son idylle polynésienne l'*Ile du Rêve* (3 actes tirés du *Mariage de Loti*), son ballet la *Fête chez Thérèse* (Opéra, 1910), sont des compositions pleines de talent et de charme; elles sont cependant peut-être moins destinées à durer que ses *Chansons grises*, sur des vers de Verlaine.

— M. André Messager, ancien élève de l'école Niedermeyer (comme G. Fauré, Gigout, Alex Georges, etc.), n'est pas connu seulement comme ancien directeur de l'Opéra et chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, depuis la mort de Marty. Il a écrit des œuvres faciles, gracieuses, spirituelles, suivant l'ancienne formule française, relevées par une orchestration ingénieuse et un réel savoir; les *Deux Pigeons*, ballet en 3 actes (Opéra, 1886); les opéras-comiques, la *Basoche* (3 actes, 1890), *Fortunio* (5 actes, 1907); l'opérette les *P'tites Michu* (Bouffes Parisiens, 1897); et *Véronique*, qualifiée avec un peu de prétention opéra-comique (Bouffes Parisiens, 1898) sont encore souvent représentées.

— M. G. Hue (1858), ancien élève du Conservatoire, prix de Rome de 1879, ne recherche pas le facile applaudissement. Il a donné successivement les *Pantins* (Opéra-Comique, 1882); *Rubezahl*, légende symphonique (Colonne, 1887); *Résurrection*, épisode sacré (Conservatoire, 1893); *Jeunesse*, poème lyrique (1893); *Scènes de ballet* (Lamoureux, 1897); *Titania*, légende féerique en 3 actes, tirée d'un épisode du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. *Le Roi de Paris*, drame lyrique en 3 actes et 4 tableaux (paroles de H. Bouchut, Opéra, 1901), expose une série de faits historiques, la lutte des Guises contre le roi de France, et se termine par le mot : « Je ne le croyais pas si grand! »; œuvre bien écrite, et de bonne tenue, mais où manquent la couleur historique et l'émotion. Le *Miracle*, autre drame lyrique en 5 actes (Opéra, 1910), mais cette fois légendaire, œuvre considérable dont la musique aux harmonies recherchées et même « avancées », les ensembles imposants et le ballet ne sauvent pas le sujet dépourvu d'intérêt. Parmi les œuvres instrumentales, le *Thème varié pour alto* est plutôt une symphonie avec partie prépondérante d'alto, et paraît révéler une grande science de l'instrumentation, un style original et très libre, une mélancolie expressive, de la poésie même. La *Fantaisie* pour violon et piano est une œuvre intéressante, où les motifs de tendresse alternent avec un chant d'allure héroïque.

— M. Sylvio Lazzari, né en Autriche (1860), a commencé ses études musicales en Autriche, mais, entré au Conservatoire de Paris en 1882, s'est définitivement fixé en France et s'y est fait naturaliser. Élève de Guiraud et de César Franck, wagnérien affiché au moment où les œuvres du maître de Bayreuth étaient encore contestées, il a été considéré par ses contemporains comme un « avancé ». Sa musique porte l'empreinte d'un tempérament dramatique; elle contient et exprime souvent une émotion profonde; son écriture musicale est colorée. Sa *Sonate* pour piano et violon fait penser *à un César Franck plus terrestre*. A côté de plusieurs autres œuvres de musique de chambre (comme le *Quatuor* pour instruments à cordes), de pièces de piano, de mélodies, de chœurs, à côté de poèmes symphoniques (*Ophélie* et *Effet de Nuit*, *Impressions*, *Marche de Fête* pour orchestre), il faut citer les œuvres de théâtre : *Armor* (drame lyrique en 3 actes, dont le prélude est une œuvre désormais classée) et *la Lépreuse*, qui ont été vivement discutés et font honneur à la musique française. Armor est quelque peu parent de Parsifal et de Fervaal : c'est le chevalier qui cède à l'amour et finit par racheter avec son âme l'âme de la pécheresse. *La Lépreuse*, tragédie légendaire en 3 actes (livret de M. Henri Bataille, Opéra-Comique, 1912), nous montre la lépreuse Aliette éprise d'Ervoanik, à qui, par dépit, elle transmet le mal maudit qu'elle porte en elle. « L'action évoque, dit le Rapporteur du concours de la Ville de Paris, où cette pièce fut présentée en 1910, avec une émouvante précision les coutumes bretonnes du moyen âge et la malédiction qui s'attachait aux lépreux. C'est une belle œuvre d'art. Il faut déplorer que la donnée en soit aussi difficilement acceptable au

théâtre.... Sans ce côté scabreux du poème, qui ne diminue en rien sa haute valeur artistique, il est fort probable que le jury eût récompensé, comme elle pouvait y prétendre, la partition de M. S. Lazzari, qui vaut par des qualités d'émotion et sa couleur bretonne si pittoresque. » Cette défaveur a poursuivi l'œuvre et les auteurs qui ont eu beaucoup de peine à la faire représenter à l'Opéra-Comique. Mais son mérite a déjà forcé les résistances qui en avaient arrêté l'essor et elle paraît destinée à occuper une place de premier rang dans le répertoire du théâtre contemporain. M. Lazzari a été souvent qualifié de wagnérien. Son orchestre est varié, attentif à suivre le poème, sa trame musicale est serrée; il pose ses personnages à l'aide de formules caractéristiques. Sa musique est frappée au coin d'une personnalité qui ne s'apparente à d'autres que de loin.

— M. Fernand Leborne est né en Belgique (1862), mais se rattache à la France où il a été élevé et où il réside. Élève de Massenet et de Saint-Saëns, il se réclame plutôt de ce second maître. Sa musique symphonique comprend de nombreuses compositions : *Suite intime*, *Symphonie dramatique*, *Scènes de ballet*, *Symphonie-concerto* pour piano, violon et orchestre, *Tableau de guerre*, *Fête bretonne*, etc. A citer, dans sa musique de chambre, un *Quatuor* à cordes, un *Trio* (piano, violon et basse), une *Sonate* pour piano et violon; au théâtre, M. Leborne a donné notamment la *Catalane*, drame lyrique en 4 actes (Opéra, 1907), et les *Girondins* (4 actes et 6 tableaux, 1905), pièce historique où l'auteur s'est servi des chants populaires de la Révolution pour brosser de larges tableaux.

— M. Camille Erlanger, né en 1863, grand prix de Rome de 1888 avec la cantate *Velléda*, élève de L. Delibes, a écrit des œuvres symphoniques parmi lesquelles *la Chasse fantastique* (1893), diverses mélodies, et est connu surtout pour ses œuvres de théâtre : *Saint-Julien l'hospitalier*, légende dramatique en 7 parties, Concerts Colonne (1894); *Le Juif Polonais*, drame lyrique en 3 actes et 6 tableaux (Opéra-Comique, 1900); *le Fils de l'Étoile*, drame musical en 5 actes et 6 tableaux, livret de Catulle Mendès (Opéra, 1904), où nous relevons un détail curieux : le compositeur a adapté à sa partition les deux hymnes delphiques à Apollon, retrouvés et reconstitués par M. Th. Reinach; *Aphrodite*, drame musical en 5 actes et 7 tableaux (Opéra-Comique, 1906). Cette œuvre, dont le livret est de M. de Grammont d'après M. Pierre Loüys, est soignée, intéressante, très et même trop savante. Le livret, d'une perversité extravagante, est une suite de tableaux de genre, coloriés d'un orientalisme charmant et faux; un sensualisme païen s'y étale, dépourvu de toute flamme, de passion sincère; inoffensif à force d'être contraire au bon sens, à l'observation, à la vérité. La musique de M. C. Erlanger n'a pas la grâce et la lumière. Elle a la force, la puissance, même la couleur descriptive. Elle est abondante, sévère, un peu lourde parfois. Parmi les meilleures pages de cette partition, citons le premier acte, les préludes, le duo des courtisanes accompagné par la flûte.

— Il convient de citer ici, et sans prétendre les citer tous, quelques

jeunes compositeurs dont les débuts donnèrent des espérances et dont la carrière vient de commencer. M. Henri Busser (1872), prix de Rome de 1883, chef d'orchestre à l'Opéra, et professeur d'ensemble vocal au Conservatoire; auteur de l'opéra-comique *Daphnis et Chloé* (1897), du ballet *la Ronde des Saisons* (Opéra, 1905), etc. — M. Max d'Ollone (1875), prix de Rome de 1897, auteur d'un *Quatuor* à cordes, de plusieurs œuvres lyriques et symphoniques : *Frédégonde*, cantate; *Jeanne d'Arc à Domrémy*, scène; *la vision de Dante; Fantaisie* (piano et orchestre); le *Ménétrier* (violon et orchestre), etc., *Bacchus en Silésie*, ballet, et le *Retour*, opéra (Angers, 1912). — M. Raoul Laparra (1876), prix de Rome de 1903, a publié un *Quatuor* à cordes, une suite d'orchestre *Danses basques* (1907). *Amphytrion*, prologue en un acte, adaptation de la comédie de Molière, est un bon devoir d'où ne se dégage pas encore une personnalité. La *Habanera* (3 actes), jouée en 1908, a été le début au théâtre du jeune compositeur. Le sujet est un drame, nous pourrions dire un mélodrame où le remords, sous forme d'un fantôme, vient se jeter entre deux fiancés, et causer la mort de l'un et la fuite de l'autre. La musique paraît se réclamer de l'opéra vériste; l'écriture savante en est volontairement exclue; les voix s'y réduisent souvent à la déclamation lyrique. M. Laparra a le sens du tragique et évite les effets de sensibilité facile pratiqués par les véristes italiens. La *Jota* (2 actes, Opéra-Comique, 1911), dont il a écrit les paroles et la musique, a un premier acte sobre et pénétrant; un second, plus bruyant que profond. — M. Louis Dumas (1877), prix de Rome de 1906, a écrit diverses pièces symphoniques et mélodies, et notamment un *Quatuor* à cordes en quatre parties, dédié au violoncelliste Raymond Marthe, œuvre pleine de poésie, où la forme classique soutient des harmonies délicates et hardies qui le rattacheraient à l'école avancée. — M. Philippe Gaubert (1879), premier second grand prix de Rome, second chef d'orchestre de la Société du Conservatoire, est un remarquable flûtiste, en qui revit le talent de son maître Taffanel : la liste de ses œuvres est à peine ouverte : la *Rhapsodie sur des thèmes populaires* (Colonne, 1909), le ballet *Philotis* (Opéra, 1914), témoignent d'un goût délicat. Le *Cortège d'Amphitrite* (Concerts Colonne, 1911) est un tableau musical inspiré d'un beau sonnet du poète Samain, où M. Ph. Gaubert a mis avec des couleurs fines, entremêlées de motifs et de rythmes voluptueux, tout ce qui caractérise une symphonie descriptive, pleine à la fois de grandeur, de délicatesse et d'éclat. La suite symphonique *Jours tragiques, jours glorieux*, composée et écrite au front, reflète les émotions des tragiques événements de la présente guerre. A ces œuvres il convient d'ajouter : *Poème pastoral*, pour orchestre (1911); *Josiane*, légende pour soli, chœur et orchestre; *Sonia*, drame lyrique, 3 actes (Nantes, 1913); puis comme pièces instrumentales : *Légende*, pour harpe; *Lamento*, pour violoncelle et piano, etc.; une *Sonate* pour piano et violon en *la* maj. (3 parties, 1917); enfin, des mélodies pour chant et piano, etc. A une solide instruction classique M. Ph. Gaubert joint une sensibilité délicate; son écriture musicale est souple et

variée. — Mlle Lili-Boulanger (1892-1918), prix de Rome de 1913 (la première femme qui ait obtenu cette suprême récompense, car sa sœur Nadia n'avait été classée en 1908 que pour le second grand prix), a fait exécuter aux Concerts Colonne la cantate *Faust et Hélène* qui annonçait, avec une expérience musicale bien précoce, une finesse d'écriture et une sensibilité particulières : promesses qu'une mort prématurée a emportées.

— Gabriel Dupont (1878-1914), mort à trente-six ans, a mêlé les angoisses de son mal, qu'il savait sans rémission, à ses dernières œuvres, et il n'est pas possible de les évoquer sans une profonde tristesse. Après avoir obtenu en 1901 (classe de M. Widor) le premier second grand prix de Rome, il prit part au concours ouvert par l'éditeur milanais Szonzogno, et en sortit vainqueur avec la *Cabrera*. Le livret de cet opéra en 2 actes, dû à M. Cain, est un fait divers rapide : la chevrière espagnole, en l'absence de son fiancé Pedrito, parti pour le service, s'est laissée séduire; elle tue son enfant pour supprimer tout obstacle à un amour encore vivace et partagé. Mais Pedrito la méprise quand il apprend son infidélité; et il redevient enflammé pour elle, quand il sait qu'elle est, par surcroît, criminelle. La partition de G. Dupont témoigne d'un grand sens dramatique, et de plus de puissance que d'émotion. Il excelle à employer les cuivres; la page la plus belle (avec le prélude et le divertissement) est celle où les trombones accompagnent, avec un accent pathétique, la pantomime de la Cabrera emportant son fils et désertant sa maison. Dupont a écrit un *Quatuor* à cordes, des mélodies *Poème d'Automne*; divers poèmes symphoniques, *Hymne à Aphrodite*, *Chant de la Destinée;* le sujet de ce dernier est indiqué par le vers de J. Laforgue inscrit en tête de la partition :

Berce-moi, roule-moi, vaste fatalité!

L'idée est essentiellement musicale; l'œuvre est d'une belle construction et marquée d'un caractère de noblesse et d'émotion qui ne se soutient pas également, cependant, dans toutes les parties. Les *Heures dolentes* (14 pièces pour piano), ont des titres caractéristiques : *le Soir tombe dans la chambre*, *du Soleil au jardin*, *le Médecin*, *Une Amie est venue avec des fleurs*, *Nuit blanche*, *Hallucination*, etc., où l'auteur a noté dans la langue des sons ce qu'il éprouvait au cours de cette cruelle maladie dont il ne devait pas revenir. Au point de vue musical, ces pièces ont une sérieuse valeur, bien qu'on ait rarement poussé aussi loin la liberté et la fantaisie. Il y a là de très jolies incohérences pittoresques, beaucoup de couleur, des débris de rythme, un choix ingénieux de tout ce qui est défendu dans l'écriture d'école, un florilège savant des dissonances les plus osées, — des traits de génie, un métier qui sait retrouver l'unité dans le désordre, — des minuties un peu puériles, — des mélodies très délicates qui semblent marcher pieds nus sur de la porcelaine cassée, des airs populaires qui paraissent un instant et s'en vont aussitôt en grimaçant, des commencements qui n'ont pas de suite et des suites qui n'ont ni tête ni fin; en un mot, tous les exercices

Concours de composition musicale à l'Institut.

	PREMIER GRAND PRIX		SECOND GRAND PRIX		MENTION
	Premier.	Deuxième.	Premier.	Deuxième.	
1852	COHEN LÉONCE.	—	Poise.	—	—
1853	GALIBERT.	—	Durand Émile.	—	—
1854	BARTHE.	—	Delannoy.	Vast.	—
1855	CONTE.	—	Chéri.	—	Colin.
1856	—	—	Bizet.	Lacheurié.	Faubert.
1857	BIZET.	COLIN (Charles).	Faubert.	—	Chérouvrier.
1858	DAVID (Samuel).	—	Chérouvrier.	—	Pillevesse.
1859	GUIRAUD (Ernest).	—	Dubois.	—	Paladilhe et Deslandres.
1860	PALADILHE.	—	Deslandres.	—	Legouix.
1861	DUBOIS (Théodore).	—	Salomé.	Anthiome.	Constantin.
1862	DUCOUDRAY-BOURGAULT.	—	Danhauser.	—	Massenet.
1863	MASSENET.	—	Constantin.	—	Ruiz.
1864	SIEG (Victor).	—	—	—	—
1865	LENEPVEU (Charles).	—	—	—	—
1866	PESSARD.	—	—	—	—
1867	—	—	—	—	—
1868	RABUTEAU.	VINTZWEILLER.	—	—	—
1869	TAUDOU.	—	—	—	—
1870	MARÉCHAL.	LEFEBVRE.	—	—	—
1871	SERPETTE.	—	—	—	—
1872	SALVAYRE.	—	Ehrhart.	—	—
1873	PUGET.	—	Hillemacher.	—	Marmontel.
1874	EHRHART.	—	Véronge de la Nux.	—	Wormser.
1875	WORMSER.	—	—	—	Dutacq.
1876	HILLEMACHER (Paul).	VÉRONGE DE LA NUX.	Dutacq.	Rousseau.	—
1877	—	—	Blanc.	—	Broutin.
1878	BROUTIN.	ROUSSEAU (Samuel).	—	—	Hue et Dallier.
1879	HUE.	—	Hillemacher Lucien.	—	Marty.
1880	HILLEMACHER (Lucien).	—	Marty.	—	Bruneau.
1881	—	—	Bruneau.	Vidal.	Missa.
1882	MARTY.	PIERNÉ.	—	—	Leroux.
1883	VIDAL (Paul).	—	Debussy.	René.	—
1884	DEBUSSY.	—	René.	Leroux.	—

	PREMIER GRAND PRIX		SECOND GRAND PRIX		MENTION
	Premier.	Deuxième.	Premier.	Deuxième.	
1885	Leroux (Xavier).	—	Savard.	—	Gédalge.
1886	Savard.	—	Kaiser.	Gédalge.	—
1887	Charpentier.	—	Bachelet.	Erlanger.	—
1888	Erlanger.	—	Dukas.	—	—
1889	—	—	—	Fournier.	—
1890	Carraud.	Bachelet.	Lutz.	Silver.	—
1891	Silver.	—	Fournier.	—	Andrès.
1892	—	—	Büsser.	Bloch.	—
1893	Bloch.	Büsser.	Levadé.	—	Bouval.
1894	Rabaud.	—	Letorey.	—	Mouquet.
1895	Letorey.	—	D'Ollone.	—	—
1896	Mouquet.	—	De Richard d'Ivry.	Halphen.	—
1897	D'Ollone.	—	Crocé Spinelli.	Schmitt.	—
1898	—	—	Malherbe.	—	—
1899	Levadé.	Malherbe (Edmond).	Moreau.	—	Brisset.

Concours de composition musicale, à l'Institut, depuis 1900.

	PREMIER GRAND PRIX		SECOND GRAND PRIX		MENTION
	Premier.	Deuxième.	Premier.	Deuxième.	
1900	F. Schmitt.		Kunc.		
1901	Caplet.		Dupont.	Ravel.	
1902	Kunc.		Ducasse.	Bertelin.	
1903	Laparra.			Pech.	Pierné (Paul).
1904	Pech.		Pierné.	Fleury (Mlle).	
1905	Gallois.	Rousseau.	Gaubert.	Dumas.	
1906	Dumas.		Gailhard.	Le Boucher.	
1907	Le Boucher.		Mazellier.		
1908	Gailhard.			Boulanger (Mlle).	Flament.
1909	Mazellier.		Gallon.	Tournier.	
1910	Gallon.		Paray.	Delmas.	
1911	Paray.		Delvincourt.	Dick.	
1912			Mignan.		
1913	Lili Boulanger (Mlle). Delvincourt.		Delmas.		
1914	Dupré.		De Pezzer.	Laporte.	

d'assouplissement et de vivisection auxquels peut se livrer la pensée musicale. Ce genre de travail est d'un vif intérêt quand il est, comme ici, très sincère et pratiqué par un maître. Et quand on songe que ces « heures dolentes » ont été des heures d'angoisse, et que le compositeur a cherché dans la musique tantôt le moyen d'exprimer ses émotions, tantôt celui de s'en distraire, on ne peut plus avoir pour une pareille œuvre que respect et profonde sympathie !

Voici ci-contre, pour compléter le tableau que nous avons donné aux pages 243 et 244, la liste des Prix de Rome depuis 1852.

Le concours n'a pas eu lieu en 1915, 1916, 1917, 1918.

Bibliographie.

Musiques d'hier et de demain, et *la Musique française*, par ALF. BRUNEAU (Paris, 1901); *Profils d'artistes contemporains*, par HUGUES IMBERT (1897); la *Musique française moderne*, par GEORGES SERVIÈRES (Paris, 1897); *Musiciens français d'aujourd'hui* (5e édition, 1915); *Résumé d'histoire de la musique*, par A. DANDELOT (Paris, 1914); *Musiciens d'aujourd'hui*, par ROMAIN ROLLAND (Paris, 1908); *Musiciens d'aujourd'hui*, par AD. JULLIEN (2e série, 1894 et 1896), *la Musique et les musiciens*, par LAVIGNAC (Paris, 1895); *Histoire populaire de la musique*, par A. GEDALGE (Paris, s. d.); *Histoire de la musique*, par PAUL LANDORMY (Paris, 1912); *Etudes musicales*, par C. BELLAIGUE (Paris, 1907); le *Cinquantenaire artistique de Saint-Saëns*, par BLONDEL, et *Catalogue général et thématique des œuvres de Saint-Saëns* (Paris, Durand, 1912). — Ajouter la bibliographie du chapitre précédent.

CHAPITRE XVII

THÉÂTRES OFFICIELS

L'Opéra et son répertoire en 1914 : l'évolution du goût public. — Le répertoire de l'Opéra-Comique. — Histoire de l'Opéra-Comique. — Feu le Théâtre-Lyrique.

Après cette revue des principaux compositeurs, il convient d'examiner le mouvement contemporain d'un autre point de vue : celui des grands théâtres où leurs œuvres dramatiques ont vu le jour. Connaissant les pièces qui ont été jouées, et qui, n'ayant pas quitté le répertoire, n'ont pas épuisé leur crédit auprès du public, nous nous rendrons mieux compte des mœurs musicales de la période que nous étudions.

Le tableau ci-après met en lumière un certain nombre de faits qui méritent d'arrêter l'attention. La liste des pertes est facile à établir; elle permet d'observer les changements du goût et le désarroi auquel ces changements ont abouti. Le XVIIIe siècle semble rayé de l'histoire du théâtre lyrique; aucune de ses œuvres ne s'est maintenue au répertoire. Le nom de Rameau ne paraît jamais sur les affiches. Une tentative a été faite en faveur de Gluck, mais avec peu de succès : une reprise d'*Hippolyte et Aricie* n'a donné que 8 représentations, et *Armide*, grâce à des circonstances spéciales, est péniblement arrivée au chiffre de 51. De l'époque impériale, le seul *Joseph* de Méhul a été rejoué, 15 fois seulement; encore doit-on le regretter, puisqu'il a fallu altérer l'ouvrage en substituant des récitatifs aux dialogues qui caractérisaient la forme primitive (1807). Spon-

Répertoire de l'Opéra, au 31 juillet 1914.

NOMS DES COMPOSITEURS	TITRES DES OUVRAGES	DATE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION OU DE LA REPRISE	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS AU 31 JUILLET 1914 depuis la première (ou la reprise).
MOZART.	Don Juan.	1805.	334
AUBER.	La Muette de Portici.	29 février 1828.	
ROSSINI.	Guillaume Tell.	3 août 1829.	867
MEYERBEER.	Robert le Diable.	22 novembre 1831.	
HALÉVY.	La Juive.	23 février 1835.	554
MEYERBEER.	Les Huguenots.	29 — 1836.	1 077
DONIZETTI.	Lucie de Lammermoor.	12 décembre 1837.	
WEBER.	Le Freischütz.	7 juin 1841.	120
MEYERBEER.	Le Prophète.	16 avril 1849.	578
VERDI.	Le Trouvère.	12 janvier 1857.	234
MEYERBEER.	L'Africaine.	28 avril 1865.	485
R. WAGNER.	Tannhäuser.	13 mai 1865.	243
A. THOMAS.	Hamlet.	9 mars 1869.	326
GOUNOD.	Faust.	4 — 1869.	1 469
LÉO DELIBES.	Coppélia (ballet).	25 mai 1870.	353
MERMET.	Jeanne d'Arc.	5 avril 1876.	15
MASSENET.	Le Roi de Lahore.	27 — 1877.	55
VICTORIN DE JONCIÈRES.	La Reine Berthe.	— 1878.	6
GOUNOD.	Polyeucte.	4 octobre 1878.	29
O. MÉTRA.	Yedda (ballet).	9 janvier 1879.	65
VERDI.	Aïda.	22 mars 1880.	293
ROSSINI.	Le comte Ory.	29 octobre 1880.	46
WIDOR.	La Korrigane (ballet).	1er décembre 1880.	144
GOUNOD.	Le Tribut de Zamora.	1er avril 1881.	49
R. HAHN.	La Fête chez Thérèse (ballet).	4 mars 1882.	32
ED. LALO.	Namouna (ballet).	4 — 1882.	32
C. SAINT-SAËNS.	Henri VIII.	5 — 1883.	68
TH. DUBOIS.	La Farandole (ballet).	14 décembre 1883.	28
GOUNOD.	Sapho.	2 avril 1884.	27
PESSARD.	Tabarin.	12 janvier 1885.	6
VERDI.	Rigoletto.	28 février 1885.	352
E. REYER.	Sigurd.	12 juin 1885.	282
MASSENET.	Le Cid.	30 novembre 1885.	133
A. MESSAGER.	Les Deux pigeons (bal.).	18 octobre 1886.	67
E. PALADILHE.	Patrie.	9 décembre 1886.	75
GOUNOD.	Roméo et Juliette.	28 novembre 1888.	664
A. THOMAS.	La Tempête (ballet).	26 juin 1889.	27
C. SAINT-SAËNS.	Ascanio.	21 mars 1890.	33
VÉRONGE DE LA NUX.	Zaïre.	28 mai 1890.	10

NOMS DES COMPOSITEURS	TITRES DES OUVRAGES	DATE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION OU DE LA REPRISE	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS AU 31 JUILLET 1914 depuis la première (ou la reprise).
MASSENET.	Le Mage.	16 mars 1891.	31
BOURGAULT-DUCOUDRAY.	Thamara.	28 décembre 1891.	11
E. REYER.	Salammbô.	16 mai 1892.	153
C. SAINT-SAËNS.	Samson et Dalila.	23 novembre 1892.	394
PAUL VIDAL.	La Maladetta (ballet).	24 février 1893.	165
R. WAGNER.	La Walkyrie.	12 mai 1893.	226
CH. LEFEBVRE.	Deïdamie.	15 septembre 1893.	9
EM. CHABRIER.	Gwendoline.	27 décembre 1893.	62
MASSENET.	Thaïs.	16 mars 1894.	140
CH. LEFÈVRE.	Djelma.	25 mai 1894.	5
VERDI.	Othello.	12 octobre 1894.	41
AUGUSTA HOLMÈS.	La Montagne Noire.	5 février 1895.	13
C. SAINT-SAËNS.	Frédégonde.	18 décembre 1895.	8
ALPH. DUVERNOY.	Hellé.	24 avril 1896.	21
ALFRED BRUNEAU.	Messidor.	19 février 1897.	9
WORMSER.	L'Etoile (ballet).	31 mai 1897.	78
R. WAGNER.	Les Maîtres chanteurs.	10 novembre 1897.	104
SAMUEL ROUSSEAU.	La Cloche du Rhin.	8 juin 1898.	7
PAUL VIDAL.	La Burgonde.	23 décembre 1898.	9
EM. CHABRIER.	Briséis.	8 mai 1899.	6
MEHUL.	Joseph.	26 — 1899 (reprise).	15
H. BERLIOZ.	La Prise de Troie.	15 novembre 1899.	14
VICTORIN DE JONCIÈRES.	Lancelot.	7 février 1900.	7
X. LEROUX.	Astarté.	15 — 1901.	23
G. HUE.	Le Roi de Paris.	26 avril 1901.	8
C. SAINT-SAËNS.	Les Barbares.	23 octobre 1901.	25
R. WAGNER.	Siegfried.	3 janvier 1902.	39
L. ET P. HILLEMACHER.	Orsola.	21 mai 1902.	4
LÉON CAVALLO.	Paillasse.	17 décembre 1902.	44
E. REYER.	La Statue.	6 mars 1903.	9
VINCENT D'INDY.	L'Etranger.	4 décembre 1903.	18
MOZART.	L'Enlèvement au Sérail.	4 — 1903 (reprise).	8
ERLANGER.	Le Fils de l'Étoile.	20 avril 1904.	25
R. WAGNER.	Tristan et Isolde.	14 décembre 1904.	68
G. MARTY.	Daria.	27 janvier 1905.	5
GLUCK.	Armide.	2 avril 1905 (reprise)	51
BUSSER.	La Ronde des Saisons (ballet).	22 décembre 1905.	22

NOMS DES COMPOSITEURS	TITRES DES OUVRAGES	DATE DE LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION OU DE LA REPRISE	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS AU 31 JUILLET 1914 depuis la première (ou la reprise).
MASSENET.	Ariane.	31 octobre 1906.	60
LEBORNE.	La Catalane	24 mai 1907.	9
H. FÉVRIER.	Mona Vanna.	11 juin 1907.	27
H. MARÉCHAL.	Le Lac des Aulnes (ballet).	25 novembre 1907.	5
GLUCK.	Hippolyte et Aricie.	13 mai 1908 (reprise).	8
R. WAGNER.	Le Crépuscule des Dieux.	23 octobre 1908.	36
C. SAINT-SAËNS.	Javotte (ballet).	5 févier 1909.	30
MASSENET.	Bacchus.	5 mai 1909.	5
R. WAGNER.	L'Or du Rhin.	17 novembre 1909.	19
SAVARD.	La Forêt.	16 février 1910.	6
R. STRAUSS.	Salomé.	6 mars 1910.	47
G. HUE.	Le Miracle.	30 décembre 1910.	20
EM. CHABRIER.	España (ballet).	3 mai 1911.	5
UMBERTO GIORDANO.	Sibéria.	9 juin 1911.	7
LAMBERT.	La Roussalka (ballet).	8 décembre 1911.	17
Mme FERRARI.	Le Cobzar.	30 mars 1912.	6
MASSENET.	Roma.	24 avril 1912.	17
VINCENT D'INDY.	Fervaal.	8 janvier 1913.	9
A. GAILHARD.	Le Sortilège.	29 — 1913.	5
WOLFF FERRARI.	Les Joyaux de la Madone.	12 septembre 1913.	17
PH. GAUBERT.	Philotis (ballet).	18 février 1914.	6
BACHELET.	Scemo.	6 mai 1914.	6
GALLON.	Hansli le bossu (ballet).	22 juin 1914.	7

tini et Cherubini semblent n'avoir jamais existé. C'est à la fin de la Restauration et au commencement de la Monarchie de Juillet qu'apparaissent les premiers opéras qui, pendant longtemps, ont fait la gloire et la richesse du théâtre lyrique. Mais, comme les deux ou trois ouvrages qui, à la fin du second Empire, ont commencé eux aussi une carrière brillante, la plupart de ces opéras paraissent avoir épuisé la faveur dont le public les a comblés. On n'oserait plus aujourd'hui, sur la scène de l'Académie de musique, reprendre *la Muette* d'Auber, *la Juive* d'Halévy, ou l'*Hamlet* d'A. Thomas; et il n'est pas sûr que dans une prochaine « saison », on ose reprendre les *Huguenots*, *Robert le*

Diable, *l'Africaine*. Le *Faust* de Gounod, sans être tout à fait usé, est dans le cas des forts ténors qui ont passé la soixantaine. On joue encore, triomphalement, les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de Molière; et des opéras beaucoup plus récents, après avoir obtenu un succès presque égal à ceux du *Cid*, d'*Iphigénie*, du *Misanthrope*, sont devenus des choses glacées, que rien ne pourra rappeler à la vie. Il n'en faudrait tirer aucune conclusion sur l'infériorité et la vanité de la musique. Remarquons en effet que des compositions purement instrumentales, comme le concerto brandebourgeois de J.-S. Bach, n'ont pas une ride; et qu'il est impossible d'entendre une symphonie de Beethoven sans être émerveillé de la fraîcheur, de la jeunesse, de la *santé* inaltérable, si l'on peut dire, qui met de tels monuments à l'abri des injures du temps. La faiblesse de l'opéra, c'est qu'il ne saurait être de la musique pure; il subit plus profondément que les autres genres l'influence d'un état déterminé de la mode; il épouse souvent le goût, le langage, le costume d'une époque et il marche, dans son évolution, avec la politique. Nombreux ont été les compositeurs qui, après la chute ou le déclin des anciens rois de la scène lyrique, ont voulu créer un nouveau répertoire; quelques-uns y ont contribué brillamment; la plupart d'entre eux y ont échoué. Leurs œuvres peuvent avoir un très sérieux mérite intrinsèque : elles ne se sont adaptées ni à l'esprit public, ni à cet énorme théâtre, bâti sur des souvenirs de Scribe et de Meyerbeer, qui, lorsqu'il ne porte pas un ouvrage de grand déploiement décoratif et de faste sensuel comme lui, l'écrase.

La liste des pièces jouées à l'Opéra-Comique est, par elle seule, instructive. Les premiers compositeurs du genre ont cherché la musique et les sujets gais. La plupart des œuvres jouées dans la première moitié de cette période ont disparu des programmes actuels, sauf quelques pièces, comme *la Fille du Régiment*, *les Rendez-vous bourgeois*, *le Maître de chapelle*, *les Noces de Jeannette*, qui doivent à l'agrément particulier de leur livret et à l'esprit pétillant de leur musique une jeunesse qui brave les injures du temps. Les opéras-comiques de ce temps étaient mêlés de parlé : c'était une formule traditionnelle : cette contexture rendait natu-

relle la division en airs, duos et ensembles, si chère au public d'autrefois. Elle a été abandonnée et, comme nous l'avons dit, *la Basoche* est le dernier exemplaire du genre. Mais même avant, et progressivement, les pièces mêlées de parlé étaient devenues de plus en plus rares. Il n'y en a pas dans les opéras-comiques de Massenet.

En même temps, les sujets sont devenus moins légers; ils ont été même quelquefois purement dramatiques (*la Navarraise*, *Aphrodite*, *la Cabrera*, *Louise*, etc.). Le nouveau répertoire de l'Opéra-Comique est donc ou dramatique ou lyrique, mais, sauf quelques exceptions, comme *l'Heure espagnole*, il n'est plus comique du tout.

Voici les pièces jouées depuis Nicolo : nous indiquons, après le nom de l'auteur et le titre de la pièce, l'année de la première représentation et le nombre des représentations ultérieures, jusqu'en 1910.

Nicolo, *les Rendez-vous bourgeois*, 1807, 754; Méhul, *Joseph*, 1807, 133; Boieldieu, *Jean de Paris*, 1812, 310; *le Nouveau Seigneur du village*, 1813, 458; *les Voitures versées*, 1820, 206; *le Petit Chaperon rouge*, qui a fini sa carrière en 1861, 1818, 107; *la Dame blanche*, 1825, 1602; Rossini, *le Barbier de Séville*, 1884, 204; Paer, *le Maître de Chapelle*, 1821, 350; Auber, *Emma*, 1821, 95 représentations jusqu'en 1835, année depuis laquelle cette œuvre n'a pas été reprise; *la Neige et le Concert à la Cour*, pièces éphémères de la même époque; *le Maçon*, 1825, 376; *Fra diavolo*, 1830, 835; *les Diamants de la Couronne*, 1841, 393; *la Part du Diable*, 1843, 263; *Haydée*, 1847, 586; *le Cheval de Bronze*, 1835, 106; *le Domino noir*, 1837, 1116; Hérold, *Zampa*, 1831, 661; *le Pré-aux-Clercs*, 1832, 1433; Adam, *le Chalet*, 1834, 1317; *le Postillon de Longjumeau*, 1836, 570; Grisar, *les Porcherons*, 1850, 66; Ambroise Thomas, *la Double Échelle*, 1837, 187; *le Caïd*, 1849, 360; *Mignon*, 1866, 1010; *Gille et Gillotin*, 1847, 7; Halévy, *les Mousquetaires de la Reine*, 1846, 294; *le Val d'Andorre*, 1851, 113; *la Fée aux Roses*, 1849, 47; Félicien David, *la Perle du Brésil*, 1851, 19; *Lalla-Roukh*, 1862, 318; Donizetti, *la Fille du Régiment*, 1840, 890; *Don Pasquale*, 1896, 10; V. Massé, *Galathée*, 1852, 370; *les Noces de Jeannette*, 1853, 958; Meyerbeer, *l'Étoile du Nord*, 1854, 406; *le Pardon de Ploërmel*, 1859, 192; Maillart, *les Dragons de Villars*, 1856, 291; Gounod, *Mireille*, jouée d'abord au Théâtre-Lyrique en 1864, 213 représentations; *Roméo et Juliette*, 1866, 289; *Cinq-Mars*, 1877, 57; Léo Delibes, *le Roi l'a dit*, 1873, 69; *Jean de Nivelle*, 1880, 100; *Lakmé*, 1883, 400; *Kassia*, 1893, 8; Duprato, *le Cerisier*, 1874, 5; Boulanger, *Don Muscarade*, 1875, 12; Georges Bizet, *Carmen*, 1875, 1142; *les Pêcheurs de perles*, 1893, 45; Guiraud, *Piccolino*, 1873, 53; *Galante aventure*, 1882, 15;

H. Maréchal, *les Amoureux de Catherine*, 1876, 115; *la Taverne des Trabans*, 1881, 1; W. Chaumet, *Bathyle*, 1877, 9; *la Petite Maison*, 1903, 7; F. Poise, *les Surprises de l'Amour*, 1877, 35; *l'Amour médecin*, 1880, 212; *Joli Gilles*, 1885, 61; E. Pessard, *le Char*, 1878, 14; *les Folies amoureuses*, 1891, 22; Delajarte, *Pepita*, 1878, 4; *Monsieur Floridor*, 1880, 16; *le Portrait*, 1883, 28; Deffès, *les Noces de Fernande*, 1878, 8; Paladilhe, *Suzanne*, 1878, 10; *Diana*, 1885, 5; O'Kelly, *la Zinzarella*, 1879, 4; Théodore Dubois, *le Pain bis*, 1879, 23; *Xavière*, 1895, 19; Membrée, *la Courte Échelle*, 1879, 4; Valenti, *Embrassons-nous Folleville*, 1879, 21; Samuel Rousseau, *Dianora*, 1879, 5; *Léone*, 1910, 8; Hemery, *la Fée*, 1880, 7; A. Cahen, *le Bois*, 1880, 9; *la Femme de Claude*, 1896, 3; Offenbach, *les Contes d'Hofmann*, 1881, 113; Georges Hue, *les Pantins*, 1881, 10; *Titania*, 1903, 12; Vincent d'Indy, *Attendez-moi sous l'orme*, 1882, 19; *Fervaal*, 1898, 13; Lacome, *la Nuit de Saint-Jean*, 1882, 66; Dutacq, *Battez Philidor*, 1882, 10; Cressonnois, *Saute, marquis!* 1883, 4; De Bertha, *Mathias Corvin*, 1883, 3; Massenet, *Manon*, 1884, 696; *Esclarmonde*, 1889, 99; *Werther*, 1893, 289; *le Portrait de Manon*, 1894, 45; *la Navarraise*, 1895, 86; *Sapho*, 1877, 57; *Cendrillon*, 1899, 76; *Grisélidis*, 1901, 66; *la Cigale* (ballet), 1904, 6; *le Jongleur de Notre-Dame*, 1904, 113; *Chérubin*, 1905, 14; *Marie-Magdeleine*, 1906, 15; Deslandres, *le Baiser*, 1884, 3; Pfeiffer, *l'Enclume*, 1884, 13; *le Légataire universel*, 1901, 13; Lavello, *Partie carrée*, 1884, 3; V. Joncières, *le Chevalier Jean*, 1885, 21; V. Massé, *Une Nuit de Cléopâtre*, 1885, 39; *Paul et Virginie*, 1894, 66; Coquard, *le Mari d'un jour*, 1886, 3; *la Troupe Jolicœur*, 1901, 10; Lecocq, *Plutus*, 1886, 8; *le Cygne*, 1899, 25; Widor, *Maître Ambros*, 1886, 6; *les Pêcheurs de Saint-Jean*, 1905, 13; Puget, *le Signal*, 1886, 3; *Beaucoup de bruit pour rien*, 1899, 11; Missa, *Juge et partie*, 1886, 12; *Ninon de Lenclos*, 1895, 9; *Muguette*, 1903, 20; Salvayre, *Egmont*, 1886, 9; *Solange*, 1909, 14; Verdi, *la Traviata* (reprise) 1886, 191; *Falstaff*, 1894, 71; Saint-Saens, *Proserpine*, 1887, 17; *Phryné*, 1892, 116; *Javotte* (ballet), 1899, 34; *Hélène*, 1905, 7; Chabrier, *le Roi malgré lui*, 1888, 20; E. Lalo, *le Roi d'Ys*, 1888, 236; *la Jacquerie* (en collaboration avec Coquard), 1895, 13; Bamberg, *le Baiser de Suzon*, 1888, 29; Littolf, *l'Escadron volant de la Reine*, 1888, 7; Perronnet, *la Cigale madrilène*, 1888, 50; Millet, *Hilda*, 1889, 6; A. Messager, *la Basoche*, 1890, 109; *le Chevalier d'Armenthal*, 1896, 3; *Une aventure de la Guimard*, 1900, 20; *Fortunio*, 1907, 41; Michiels, *Colombine*, 1890, 7; Diaz, *Benvenuto*, 1890, 10; *l'Amour vengé*, 1890, 1; A. Bruneau, *le Rêve*, 1891, 33; *l'Attaque du Moulin*, 1893, 39; *l'Ouragan*, 1901, 14; *l'Enfant-Roi*, 1905, 12; Chapuis, *Enguerrande*, 1892, 6; F. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, 1892, 340; Berlioz, *les Troyens*, 1892, 25; Ch. Hess, *le Dîner de Pierrot*, 1893, 30; *Madame Dugazon*, 1902, 12; Banès, *Madame Rose*, 1893, 10; *le Jour de Jocrisse*, 1901, 8; C. Cui, *le Flibustier*, 1894, 4; Street, *Fidès* (drame mimé), 1894, 17; B. Godard, *la Vivandière*, 1895, 92; Gédalge, *Pris au piège*, 1895, 28; *Phœbé*, 1900, 12; P. Vidal, *Guermica*, 1865, 7; Gluck, *Orphée*, 1896, 167; *Iphigénie en Tauride*,

1900, 38; *Alceste*, 1904, 35; *Iphigénie en Aulide*, 1907, 21; MOZART, *Don Juan*, 1896, 86; *Bastien et Bastienne*, 1900, 20; ERLANGER, *Kermaria*, 1897, 10; *le Juif polonais*, 1900, 38; *Aphrodite*, 1906, 80; LAMBERT, *le Spahi*, 1897, 9; *la Marseillaise*, 1900, 3; BUSSER, *Daphnis et Chloé*, 1897, 19; HIRSCHMANN, *l'Amour à la Bastille*, 1897, 11; R. WAGNER, *le Vaisseau fantôme*, 1897, 30; REYNALDO HAHN, *l'Ile du Rêve*, 1898, 9; *la Carmélite*, 1902, 27; PUCCINI, *la Vie de Bohême*, 1898, 247; *la Tosca*, 1903, 56; *Madame Butterfly;* BEETHOVEN, *Fidelio*, 1898, 27; BAILLE, *l'Angélus*, 1899, 3; G. CHARPENTIER, *Louise*, 1900, 280; LEFÈVRE, *le Follet*, 1900, 10; HUMPERDINCK, *Hänsel et Gretel*, 1900, 37; G. PIERNÉ, *la Fille de Tabarin*, 1901, 14; *la Coupe enchantée*, 1905, 15; *On ne badine pas avec l'amour*, 1910, 8; BOUVAL, *la Chambre bleue*, 1901, 1; CL. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, 1902, 70; X. LEROUX, *la Reine Fiammette*, 1903, 47; *le Chemineau*, 1907, 33; GASTON LEMAIRE, *Feminissima* (pantomime), 1904, 2; RABAUD, *la Fille de Roland*, 1904, 10; P. HALPHEN, *le Cor fleuri*, 1904, 11; G. et J. PARÈS, *le Secret de Maître Cornille*, 1904, 2; ALEXANDRE GEORGES, *Miarka*, 1905, 24; DUPONT, *la Cabrera*, 1905, 17; H. FÉVRIER, *le Roi aveugle*, 1906, 9; DIET, *la Revanche d'Iris*, 1906, 13; SILVER, *le Clos*, 1907, 6; FR. THOMÉ, *Endymion et Phœbé* (ballet), 1906, 5; JACQUES DALCROZE, *le Bonhomme Jadis*, 1906, 16; DORET, *les Armaillis*, 1906, 27; P. FOURDRAIN, *la Légende du point d'Argentan*, 1907, 33; P. et L. HILLEMACHER, *Circé*, 1907, 7; DUKAS, *Ariane et Barbe-bleue*, 1907, 27; J. DE CAMONDO, *le Clown*, 1908, 10; RIMSKY-KORSAKOF, *Snegourotchka*, 1908, 15; I. DE LARA, *Sanga*, 1908, 20; NOUGUÈS, *Chiquito*, 1909, 11; E. GARNIER, *Myrtil*, 1909, 7; DÉODAT DE SÉVERAC, *la Cour du Moulin*, 1909, 14; CL. TERRASSE, *le Mariage de Télémaque*, 1910, 27; BLOCH, *Macbeth*, 1910, 10; LÉON CAVALLO, *Paillasse*, 1910, 8.

L'histoire de l'opéra-comique, depuis les parodies de la foire Saint-Laurent jusqu'aux pièces aujourd'hui jouées dans le théâtre qui porte encore son nom, pourrait servir d'exemple typique à l'évolution des genres. Il a eu son enfance, sa jeunesse, sa maturité, sa période de déclin ou plutôt sa transformation intégrale. Après avoir élargi son horizon et s'être enrichi de ressources puissantes, il a renoncé au badinage, à l'intrigue bourgeoise, aux paysanneries à la Florian, pour s'adapter à la mentalité moderne inquiète et triste, au risque de devenir méconnaissable. Sa période de maturité, précédant celle du renouvellement complet, commence au *Joseph* de Méhul (1807) et s'étend jusqu'à *la Basoche* de M. MESSAGER (1890). Cette dernière date pourrait être choisie en raison de ce fait que, sauf deux pièces ultérieures (*la Petite Maison* de M. Chaumet et

la Coupe enchantée de M. G. Pierné), *la Basoche* est le dernier opéra-comique où l'on cause. La combinaison du dialogue et du chant, qui est restée si longtemps la caractéristique principale du genre, avait, malgré les chefs-d'œuvre qu'elle a produits, l'inconvénient de faire un disparate et de n'assurer l'unité de l'œuvre que par des juxtapositions. Aujourd'hui, la transformation du genre est prodigieuse, et, au premier abord, déconcertante. Quand on observe les œuvres contemporaines, on est très souvent embarrassé pour donner une étiquette précise à ce qu'on a devant soi. Les choses réelles forment avec les noms qui les désignent un désaccord singulier. L'orchestre semble être monté sur la scène; il domine la voix de l'acteur, exemple de la collectivité effaçant l'individu. La distinction des genres n'existe plus. La division du Parnasse en domaines distincts était chère à l'ancien régime; elle avait son fondement dans les mœurs aristocratiques d'une société à étages. Elle tend à disparaître avec la limite exacte des classes. La musique obéit, comme tous les arts, à la préoccupation de serrer de plus près la vie réelle. Diderot disait de Boucher : « Il a tout, excepté la *vérité*. » Le musicien moderne semble vouloir renoncer à tout, sauf à la vérité. Il en résulte que la musique de théâtre, là où, par définition, elle devrait être gaie, est devenue triste, douloureuse même. Déjà, dans les mélodies de Massenet, dans *Werther*, dans *Manon*, l'expression de l'amour, par son intensité même, est sur la voie de la souffrance. Dans une cantilène comme *Depuis le jour où je me suis donnée* (*Louise*, de M. Charpentier), il y a une tristesse poignante. C'est seulement dans les sciences exactes que la vérité est source de joie. Dans les sciences morales, qui ont pour objet l'étude de l'âme, il est difficile d'analyser de façon pénétrante les conflits de l'homme avec la société ou de l'homme avec lui-même sans arriver au désenchantement ou à une ironie pleine d'amertume.

Ce chapitre ne serait pas complet, si nous ne retracions, pour terminer, la vie éphémère du *Théâtre-Lyrique*. De 1847 à 1870, il y a eu en France un Théâtre-Lyrique, dont on a essayé de justifier l'existence par cette observation.

qu' « entre le Conservatoire, qui est une école, et l'Opéra, qui est un musée, un seul intermédiaire — l'Opéra-Comique — est insuffisant ». Ainsi s'exprimait M. Bardoux, ministre de l'Instruction publique, en 1878. On voulait mettre les chefs-d'œuvre à la disposition du peuple par des représentations à bon marché. Jusqu'en 1870, le Théâtre-Lyrique joua 182 opéras, dont 121 inédits et 61 anciens; 8 furent représentés au Cirque du boulevard du Temple, 128 au Théâtre historique et 46 au Châtelet. C'est durant cette période que s'illustrèrent Mme Ugalde et Mme Carvalho (qui débuta le 20 février 1856, dans la *Fanchonnette* de Clapisson). Le Théâtre-Lyrique eut son plus grand succès avec *les Dragons de Villars;* il représenta *la Reine Topaze*, de V. Massé (avec Mme Carvalho), *Obéron* (avec Michot), *l'Euryanthe* de Weber, le *Médecin malgré lui* de Gounod, *les Noces de Figaro* de Mozart, *Faust*, l'*Orphée* de Gluck avec Mme Viardot comme interprète et Berlioz comme chef d'orchestre.... Financièrement, l'entreprise échoua. Les successeurs de Carvalho ne furent pas plus heureux. Réty fit jouer *Fidelio*, la *Statue* de Reyer, *Joseph* de Méhul, *le Val d'Andorre* d'Halévy, mais ne réussit pas mieux. Carvalho reparut comme directeur, en 1862, à la salle de la place du Châtelet, et malgré la valeur des artistes employés — Nilson, Michot, Ugalde — dut, une seconde fois, abandonner la partie. Pasdeloup, Martinet, Bagier, connurent à peu près les mêmes infortunes. En 1875 parut Vizentini qui installa le Théâtre-Lyrique dans la salle de la Gaîté, avec une subvention de 200 000 francs et des artistes qui s'appelaient Capoul, Michot, Duchesne, Bouhy, Melchissédec, Mmes Sasse, Ritter, Engally; comme ses prédécesseurs (après avoir joué *Dimitri*, *Oberon*, *le Sourd*, *le Bravo*, *le Timbre d'argent*, *les Erinnyes*, *Paul et Virginie*), il dut battre en retraite.

Malgré ces leçons du passé, beaucoup de tentatives furent faites dans la suite pour faire revivre l'opéra populaire, et, depuis 1875, la question du Théâtre-Lyrique formerait un chapitre assez considérable de l'histoire musicale. En 1878, il y a, au Conseil municipal de Paris, un rapport de Viollet-le-Duc; en 1879, une communication (tres étendue) d'Émile Guimet; en 1880, un mémoire pré-

senté au sous-secrétaire d'État par Ch. Lamoureux; en 1895, à la Chambre des députés, une brillante discussion provoquée par un groupe d'amateurs à la tête desquels se trouvaient Julien Goujon et Melchior de Vogüé; en 1896, un « Projet d'exploitation d'un théâtre municipal à genre mixte », présenté par Gabriel Parisot, secrétaire général de l'Association des Directeurs des spectacles parisiens. Vers la même époque, autre projet d'Ed. Colonne et Milliet, qui demandaient une partie des terrains occupés par l'État-Major, place Vendôme. Il faut mentionner encore, au Conseil municipal, en 1897, un rapport de M. Deville (voir le *B. M. officiel* du 19 juin, p. 1855-63) et un discours de M. Landrin; en 1899, une proposition de M. de Lagoanère; en 1902, un projet de M. Corneille, directeur du Théâtre populaire de la Mothe-Saint-Héray, qui voulait installer le Lyrique dans les antiques arènes de Lutèce; un rapport général de M. Turot (au nom de la Commission consultative des Théâtres nommée par arrêté du 7 juin 1905), concluant à la création de *quatre* théâtres populaires à Paris.... En 1907, les frères Isola prennent possession du théâtre de la Gaîté en le baptisant Théâtre-Lyrique; pour favoriser leur projet, le ministre des Beaux-Arts leur assure le concours de l'Opéra et de l'Opéra-Comique : les déboires ne se font pas attendre, et le répertoire lyrique est remplacé, au bout de quelque temps, par le vaudeville et la comédie, sans conjurer la faillite qui éclate, peu après que les frères Isola ont quitté ce théâtre (1913). Depuis la guerre le « Lyrique » est sous séquestre et la question toujours en suspens. Pendant ces divers incidents, Adrien Bernheim crut avoir trouvé la solution du problème en créant les *Trente Ans de théâtre*, sorte de « théâtre-roulotte » (le mot est de Catulle Mendès) qui, sur les petites scènes des quartiers populaires, donne encore des représentations à prix réduits.

Bibliographie.

Albert Soubies, l'*Almanach des spectacles* (Annuel, depuis 1874) et *Histoire de l'Opéra-Comique*. — Édouard Noel et Edmond Stoullig, les *Annales du Théâtre et de la Musique* (Annales de 1875 à 1895). — Ch. Malherbe, *Histoire de la salle Favart* et *Précis de l'Histoire de l'Opéra-Comique*. — Add. notre mémoire sur le *Vandalisme musical* au Congrès international de musique de 1900, et la Bibliographie des chapitres précédents et suivants.

CHAPITRE XVIII

CÉSAR FRANCK

César Franck. — Ses élèves et ses disciples. — La *Schola cantorum* et l'École supérieure de musique. — MM. V. d'Indy, E. Chausson, Ch. Bordes, A. Magnard, de Castillon, G. Lekeu. — Les vivants : MM. Duparc, de Bréville, Guy Ropartz, Ch. Tournemire. — Diversité et indépendance de cette lignée.

César Franck, auquel les critiques allemands accordent une petite place dans leurs Histoires générales, est un des grands représentants de l'art musical au XIXe siècle. Nul ne fait mieux sentir l'inconvénient des étiquettes *classique* et *romantique*, nécessaires ou commodes pour classer certains compositeurs, dangereuses quand on veut en user pour tous les artistes, et en somme assez vaines. Classique, il le fut certes par un art de la composition où l'influence de Bach est visible; romantique, il le fut également, sans nul doute, par ses poèmes symphoniques. Le jugement le plus exact qu'on ait émis sur cette haute personnalité est celui d'Em. Chabrier, cité par M. Vincent d'Indy : « C'était la musique personnifiée ». Cela signifie que C. Franck fut un pur musicien et que son œuvre peut être étudiée en elle-même, sans qu'il soit besoin de faire intervenir l'homme pour expliquer l'artiste. D'ailleurs l'auteur de *Rédemption* n'a pour ainsi dire pas de biographie; dans le privé, de mœurs comme de visage, ce fut un bourgeois très honnête, à l'histoire duquel on ne saurait demander ni des aventures à la Berlioz, ni des traits d'esprit à la Gounod. Il naquit à Liége (10 déc. 1822), dans cette région du nord qui d'Utrecht à Liége et de

Bruges au Hainaut fut un des berceaux de la musique moderne : de là sont partis, aux xve et xvie siècles, de renommés et solides praticiens qui vinrent étonner les pays du sud et souvent faire leur éducation. César Franck est de leur lignée. Après quelques études élémentaires dans sa ville natale, il suivit, au Conservatoire de Paris, les leçons de Zimmermann pour le piano, de Leborne pour le contrepoint et de Benoist pour l'orgue. En 1843 (après un nouveau séjour de deux années en Belgique), il s'établit à Paris comme professeur de musique; il fut successivement organiste à Saint-Jean-Saint-François, maître de chapelle (1853) puis organiste (1859) à Sainte-Clotilde, professeur d'orgue (1872) au Conservatoire, comme successeur de Benoist. Jusqu'à la fin de sa vie (9 nov. 1890), il se partagea entre l'enseignement et le travail personnel, donnant souvent des chefs-d'œuvre, mais ignorant les succès retentissants. Il fut de ceux pour qui la gloire est « le soleil des morts ».

Les créations de son génie et le caractère général de son art peuvent être ramenés à une aptitude qui semble les dominer et dont la première manifestation publique est intéressante : celle de l'organiste improvisateur. Après avoir obtenu au Conservatoire le premier prix de fugue (19 juillet 1840), C. Franck concourut l'année suivante pour le prix d'orgue. Ce concours se compose de quatre épreuves : accompagnement d'un plain-chant donné, exécution d'une pièce d'orgue avec partie de pédalier, improvisation d'une fugue, improvisation d'un morceau libre en forme de sonate. Pour ces deux dernières épreuves, des thèmes sont imposés par le jury. « Franck, raconte M. Vincent d'Indy, ayant observé grâce à son instinct du contrepoint, que le sujet donné de la fugue se prêtait à certaines combinaisons avec le thème du morceau libre, entreprit de les traiter simultanément, de façon que l'un servît de repoussoir à l'autre.... Les développements fournis par cette façon de traiter le morceau libre ne laissaient pas de prendre des proportions inusitées pour ce genre d'épreuve, en sorte que les membres du jury (duquel Cherubini, malade, ne faisait point partie), ne comprenant rien à ce tour de force tout à fait en dehors des habitudes du Conservatoire, il fallut que

Benoist, le professeur du trop ingénieux élève, vînt tout exprès leur expliquer la situation. » Il y a là plus qu'une prouesse de circonstance. Avant tout, Franck est un organiste; or, par métier, par définition pourrait-on dire, un organiste est un improvisateur. Toute la musique de l'auteur des *Béatitudes* peut être rattachée à ce fait : elle va, elle coule de source, elle est une extension de l'aptitude innée aux constructions sonores; en un mot, elle semble improvisée. Par là, ou suggère peut-être une réserve à faire sur sa valeur, mais on n'encourt pas le reproche de la rabaisser. L'improvisation perd son caractère superficiel, quand elle part d'un musicien de génie. Celle d'un Franck n'a rien de commun avec celle des purs virtuoses; dans les grandes œuvres, elle est (sauf quelques exceptions) presque entachée de monotonie dans le sublime.

En ce qui concerne l'expression, cette musique est comme saturée de sentiment religieux; elle révèle ce qu'on a appelé « une âme de Séraphin »; c'est, d'ordinaire, un *panis angelicus* dû à une grâce d'en haut. Franck eut presque toujours en main cette coupe pleine de parfums que l'Évangéliste appelle la prière des saints. A l'organiste et au musicien doivent être attribués la cause et l'honneur de ce fait. C'est parce qu'elle est très pure, dégagée des tyrannies passionnelles et, artistiquement, très élevée, que la conception (inconsciente ou réfléchie) de la musique rejoint nécessairement le sentiment religieux et s'identifie presque avec lui; c'est en raison de sa nature même, surtout lorsqu'elle est à l'abri des orages du cœur et qu'elle a pour point de départ une fonction d'Église, que l'inspiration d'un compositeur peut devenir l'alliée naturelle de la prière et l'interprète des textes évangéliques. Il en est de même des qualités de caractère dont l'idée est suggérée par les œuvres de C. Franck : candeur, grande conscience, loyauté, clarté, sérénité, tendance prédominante à la noblesse, à la tendresse et au mysticisme avec une certaine inaptitude à exprimer le mal et la perversité. Ce furent à la fois les qualités de l'homme et celles du musicien; mais on hésiterait à dire lequel des deux fut sous la dépendance de l'autre; de celui-ci à celui-là, il y eut au moins action et réaction, si bien que, de toute façon,

César Franck apparaît dans une région très haute de l'art et de la pensée.

Diviser sa carrière de compositeur en périodes distinctes n'est guère possible, car sa ligne d'évolution est très irrégulière. Son opus n° 1 est un recueil de trois trios concertants; le n° 2 continue ces brillants essais; mais à partir du n° 3, on trouve des pièces assez banales pour piano, des transcriptions, fantaisies sur le *Gulistan* de Dalayrac, la *Lucile* de Grétry, etc.; et après ses grandes compositions, entrecoupées de mélodies détachées, voire de « petits riens », il revient à des ouvrages de genre secondaire. A partir de 1862, ses œuvres n'ont aucun numéro d'opus; nous les classerons dans l'ordre que nous paraît déterminer (psychologiquement et artistiquement) leur nature, en abandonnant le désordre chronologique. En somme, les deux dates les plus importantes dans l'histoire de César Franck seraient celles de sa nomination comme organiste à Sainte-Clotilde et comme professeur d'orgue au Conservatoire.

Le plus intéressant de son œuvre d'organiste nous échappe : ce sont les improvisations à l'orgue de Sainte-Clotilde, où pendant trente ans il connut le meilleur de sa vie et donna peut-être le meilleur de lui-même. Ceux qui l'ont entendu improviser une communion ou une réplique au chant d'un verset pendant les vêpres, disent qu'il donnait l'impression d'un maître vraiment inspiré.

« Le 3 avril 1866, écrit M. d'Indy, Liszt sortit émerveillé de Sainte-Clotilde, évoquant le nom de J.-S. Bach en un parallèle qui s'imposait de lui-même. » — « Il se ruait à l'improvisation des versets comme un enfant à la ronde; et vers la fin de sa vie, lorsqu'un éditeur avisé lui demanda de fixer ces fugitives impressions en un recueil de *cent* pièces pour harmonium, il accepta tout de suite et se mit à l'œuvre avec tant d'ardeur qu'il lui arriva fréquemment d'écrire au net quatre ou cinq de ces piécettes en une seule matinée. » (V. d'Indy, *C. Franck*, p. 158. — Voir les *44 petites pièces pour orgue ou harmonium* publiées en 1900 par Énoch sous le titre de *Pièces posthumes*.)

L'improvisation peut affecter plusieurs formes : c'est parfois une simple phrase ou une période; tantôt une

« fantaisie » dont le plan est *ad libitum*, une rhapsodie où les idées sont juxtaposées sans connexité ni développements; tantôt une suite de variations sur un thème emprunté à un classique ou spontanément créé; tantôt enfin un travail d'école où le traitement d'une idée est soumis à des lois fixes et prend le caractère d'un *fugato*. Franck paraît avoir eu dans ces divers genres une maîtrise exceptionnelle; et là est la pierre de touche permettant de reconnaître le compositeur de race. Son œuvre écrite n'est pas très étendue. Elle n'innove rien au point de vue du rythme ou des cadres de la composition, lesquels sont toujours ceux de Bach et de Beethoven. Elle présente enfin, avec d'admirables pages, une inégalité de valeur que les panégyristes et élèves du Maître ne sont pas les derniers à signaler. Les *Trois antiennes* de 1859, « pour grand orgue », inaugurent la série des compositions religieuses.

Les *Six pièces pour grand orgue* (op. 16-21) de 1860-62, ont plus d'importance. La première est une *Fantaisie* où la personnalité du compositeur apparaît déjà malgré les formes d'école dont elle s'enveloppe; on y rencontre, accompagnée par un canon serré à l'octave entre le récit et le pédalier, une idée mélodique dont Wagner semble avoir fait le thème du sommeil dans la scène de l'incantation de sa *Walküre* :



La deuxième *grande pièce symphonique*, en *fa* dièze mineur, est un compromis entre la fantaisie et la construction classique; bien que toutes ses parties soient enchaînées, l'analyse peut y reconnaître un premier mouvement à deux idées et dans la forme de sonate, un andante en forme de *Lied* dont la dernière partie serait l'équivalent d'un scherzo, et un final récapitulatif où le thème principal du premier mouvement reparaît en majeur, enrichi de ces artifices fugués que Franck employait avec tant d'aisance. La fugue règne, mais sans sécheresse, dans la 3e pièce (*Prélude, fugue et variation* en *si* mineur) dédiée à C. Saint-Saëns et popularisée par

l'arrangement pour piano et aussi dans les développements de la 4e (*Pastorale*); les deux dernières, *Prière* et *Finale* en *si* bémol majeur, sont construites sur le plan d'un premier mouvement de sonate. Il y a dans cet ouvrage une puissance aisée, une variété, une alliance du contrepoint et de l'inspiration, de la science et du charme, du *style* et de l'imagination qui ne sont nullement une nouveauté dans l'histoire générale de l'orgue, mais qui, en France, constituaient alors un très évident progrès. Ces qualités sont celles de Bach et de Beethoven. Elles se retrouvent dans les *Trois chorals pour grand orgue* (1890) écrits en forme de variations, non sans indépendance et libre fantaisie. Le premier débute par un système mélodique de sept périodes qui, partant du ton de *mi* naturel majeur, module en passant par les tons de *mi* mineur, *mi* bémol majeur, *si* bémol, pour conclure dans le ton initial; dans les variations qui suivent, Franck traite seulement *quelques-unes* de ces périodes (un peu comme on ferait dans la seconde partie d'un premier mouvement de sonate) et finit par faire prédominer la dernière, qui représente ainsi le vrai choral peu à peu dégagé. Il y a une égale richesse et une égale beauté dans les deux autres chorals, en *si* et en *la*, dont le style est celui de la grande variation.

Les autres compositions de C. Franck pour orgue seul sont les *Trois pièces pour grand orgue* (1878), l'*Andantino* (1889), les *Préludes et prières* (*id.*, en 3 livraisons). On peut joindre à ce groupe les compositions pour harmonium : *Quasi marcia* (1862), *Cinq pièces* (1863), *Offertoire sur un air breton*, les 59 pièces publiées dans l'*Organiste* (1889-90)....

Les œuvres où l'orgue est associé à d'autres instruments s'écartent un peu plus de la tradition et suggèrent d'abord quelques réserves de principe. L'orgue est un instrument spécial qui répugne, par sa nature, à l'action concertante avec l'orchestre. Ou bien il use de ses ressources puissantes et il écrase tout; ou bien il éteint ses feux et réduit son verbe, auquel cas il se rabaisse en prenant un rôle très secondaire. Ainsi, dans la *Messe solennelle* de Beethoven, il n'a jamais de fonction esthétique déterminée par son caractère propre, alors que tous les autres instruments

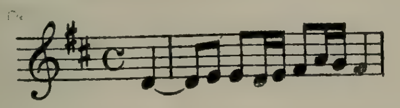
sont traités, si l'on peut dire, d'après leur personnalité. Il ne saurait en être autrement, pour des raisons d'acoustique et pour des raisons d'art; un thème approprié à l'orgue (cf. les *Toccatas* et les *Préludes* de J.-S. Bach) est très différent d'une mélodie homophone destinée aux cordes, aux cuivres ou à l'harmonie. D'où la nécessité pour l'orgue, quand il y a des voix ou un orchestre autour de lui, de se borner à des accords d'introduction ou à de brèves clausules, à une sorte de réalisation de basse chiffrée qui le met souvent à l'unisson des basses de l'orchestre et fait de lui un adjuvant presque facultatif tenu en dehors de l'action symphonique, sans lien intime avec elle. « L'association de l'orgue au chœur ou à l'orchestre, dit Mars (*Kompositions Lehre*, IV, p. 509) est antiartistique. » Tel est aussi l'avis de M. Vincent d'Indy, qui rattache son opinion à celle de Berlioz : « Cette façon d'écrire la symphonie, dit-il en parlant de la *Grande pièce symphonique* en *fa* dièze mineur,... me paraît bien préférable au système qui consiste à lui adjoindre l'orchestre. Ces deux puissances se gênent mutuellement, et l'effet de cette juxtaposition de deux forces similaires, est toujours un amoindrissement de l'une au stérile profit de l'autre. » (*César Franck*, p. 113.) Franck s'est évidemment privé des ressources qui font sa supériorité, dans ses *Accompagnements et arrangements des offices en chant grégorien* (1858), dans ses *Offertoires* pour chœur à 3 voix, orgue et contrebasse (1871), dans son *Psaume* CL, pour chœur, orgue et orchestre (1888). C'est dans le dessein d'arriver à des effets de timbre d'ailleurs charmants que, par une combinaison de valeurs tout exceptionnelle, il a écrit une *Messe* (1860) pour soprano, ténor et basse, avec orgue, harpe, violoncelle et contrebasse. Son *Panis Angelicus* (1872), qui groupe et fond les mêmes instruments pour créer une sorte de nimbe doucement lumineux autour de la voix du ténor, a sur l'oreille comme sur le sentiment un rare pouvoir de séduction.

Dans ces œuvres, il y a des pages où se fait déjà pressentir l'auteur des *Béatitudes*; il y en a d'autres qui sont faibles, trop improvisées, encourant un reproche de vulgarité et de banalité. Il n'est pas sans intérêt pour l'histoire

des idées — et des chapelles — de voir comment leur valeur, en tant que musique religieuse, a été appréciée par un élève de Franck très appliqué à maintenir la tradition du chant d'église : « Dans sa messe, dont le *Kyrie* seul est une exquise prière et l'*Agnus* une perle d'ingénuité musicale, comment qualifierons-nous ce *Quoniam tu solus sanctus* tonitruant et moins digne d'un soliste que d'un chantre en goguette? — A côté de ces pages presque indignes du maître, nous voyons surgir l'incomparable frontispice de l'offertoire *Quæ est ista*, digne d'un Bach, et surtout cet admirable *Domine non secundum*, d'un contrepoint très humain mais déjà si sobre (sauf la reprise finale majeure qui ne vise qu'à l'effet), que, dans l'ensemble, ce motet peut être donné comme exemple de musique religieuse moderne. *De telles pages nous font regretter amèrement que la destinée n'ait pas permis à Franck, parti trop tôt, de s'associer à notre mouvement de restauration du chant religieux. Peu en commerce avec le chant palestrinien dont il n'a qu'effleuré les beautés (je le tiens de lui-même) et dont il n'a pas savouré l'appropriation religieuse, ne s'arrêtant, comme beaucoup hélas! de musiciens de sa génération, qu'à l'intérêt d'écriture et aux artifices de cette sorte de composition, que n'aurait-il pas écrit pour l'Eglise, une fois que sa belle âme de musicien religieux se serait ouverte toute grande à la beauté de ces maîtres!* » Ainsi s'exprimait Ch. Bordes, chef des « Chanteurs de Saint-Gervais », un des fondateurs de la Schola Cantorum (*Courrier musical* du 1er nov. 1904).

Un compositeur comme Franck fût-il amené, après être sorti peu à peu des cadres strictement liturgiques, à se servir de l'orchestre, n'en conserve pas moins le caractère religieux de l'inspiration, et certaines habitudes d'écriture, plus spéciales à la musique d'orgue, comme l'exposition d'une idée avec entrées successives de parties et imitations canoniques. Son oratorio *Rédemption*, exécuté pour la première fois à l'Odéon, sous la direction de Colonne, le jeudi saint 1873, peint, en chacune de ses trois parties, la vie païenne et corrompue opposée au christianisme; malgré quelques pages où l'auteur « se bat les flancs pour arriver à exprimer une laideur morale que la

simple beauté de son caractère lui interdisait de concevoir » (d'Indy), l'œuvre est admirable, supérieure, par l'intensité du sentiment et la conviction sereine, aux oratorios de Hændel. Le « morceau symphonique », au début de la 2e partie, où les violons agiles expriment l'allégresse du monde tandis que les cuivres majestueux représentent la parole du Christ, a une puissance dramatique et un éclat que nul n'a surpassé; et il est impossible de ne pas céder au lyrisme de cette mélodie, comme à une poussée lente de poésie qui entraîne tout avec soi :



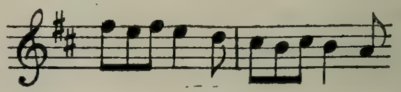
« Bienheureux ceux qui sont affamés et altérés d'amour », car ils sont rassasiés en écoutant cela. Il y a dans la musique de César Franck des idées qui semblent venir de derrière les étoiles; et tout part du cœur!

Le sermon de Jésus sur la montagne (*Mathieu*, V) est le plus beau programme moral qui ait été donné à l'humanité. Le diluer en un livret de cantate était une faute de goût; le mettre en musique était une erreur dangereuse, car la musique exprime les états de la sensibilité et de l'imagination, elle émeut et elle peint, mais elle n'enseigne pas et ne commande pas. Ce qui lui est seulement accessible, en un sujet où le pittoresque n'a point de part, ce sont les idées très générales qui dominent la parole du Christ (lorsqu'il proclame la *béatitude* de ceux qui sont *doux*, de ceux qui *pleurent*, de ceux qui sont *miséricordieux*, etc.) et c'est surtout le double sentiment auquel peut se ramener cette sublime consolation apportée aux humbles de ce monde : l'amour et l'espérance. On comprend que l'auteur de *Rédemption* ait senti s'exalter, devant un tel évangile, son génie de compositeur. Il était de ceux dont on serait tenté de dire : bienheureux les musiciens qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu! Il voulut d'abord consacrer au Sermon sur la montagne une symphonie *pour orchestre*. Cette conception du genre à adopter était la meilleure. L'œuvre pour orchestre et chœurs en huit parties avec prologue, écrite (de 1870 à 1879) sur les pauvres vers

de Mme Colomb, n'est pas exempte de longueur et de monotonie; mais elle est pénétrée d'un souffle d'idéalisme et il y règne une sincérité qui la rendent admirable comme monument d'art et comme expression d'un beau caractère de poète. Les *Béatitudes* furent jouées après la mort de Franck (1890), d'abord à Paris, en 1891, c'est-à-dire douze ans après l'achèvement de l'œuvre, puis en Belgique (1894). La Société des Concerts du Conservatoire n'en donna l'audition intégrale qu'en 1904.

Dans les autres poèmes symphoniques, C. Franck peut être rattaché au mouvement créé par Liszt et Berlioz; mais il n'a ni la grandiloquence du premier, ni le goût du second pour la description pure, et quelquefois, en des pages agressives, pour le laid : son goût conserve une tenue classique, et la tendance religieuse prédomine.

Il y a six poèmes symphoniques, dont deux traitent un sujet tiré de l'Ancien Testament : *Ruth*, églogue biblique en trois parties pour soli, chœur et orchestre, écrite en 1845 et exécutée pour la première fois en 1871, œuvre de jeunesse, dont les mélodies rappellent un peu la manière de Méhul. On y a relevé un thème que Massenet semble avoir utilisé dans sa *Manon* :



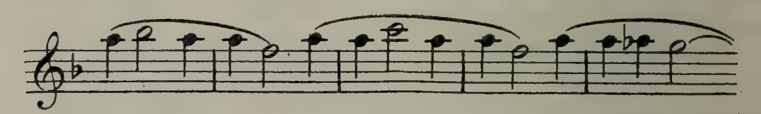
— *Rébecca* (1881), « scène » biblique pour soli, chœur et orchestre, appartient aussi aux ouvrages de second ordre. — Quatre compositions de sujet profane font honneur à l'imagination de C. Franck et à son génie de musicien complet, montrant, à l'occasion, un sens remarquable de la couleur et de la puissance descriptive du rythme : *Les Éloïdes* (1876), poème symphonique pour orchestre joué pour la première fois à la Porte-Saint-Martin, sans succès, en 1876; le *Chasseur maudit* (1882), pour orchestre seul, exécuté en 1883 et souvent repris avec raison au concert; *Les Djinns* (1884), pour orchestre et piano (cette dernière partie étant traitée comme un élément de l'exécution collective, sans prépondérance de solo); enfin *Psyché*. Ecrit en 1887-8, ce dernier poème, pour orchestre et chœur, est un des chefs-d'œuvre où Franck a

le mieux montré l'alliance originale de son spiritualisme instinctif avec ses inspirations de pur musicien. En un sujet dont la séduction pouvait incliner un artiste vers les peintures voluptueuses, il a montré, sans la moindre recherche de mysticisme ou de symbolisme, une délicatesse de main et de pensée digne de R. Schumann, digne des pages les plus suaves de l'*Enfance du Christ* et de la *Damnation de Faust*. La scène où les Zéphyrs enlèvent Psyché pour la conduire dans les jardins d'Éros est d'une couleur toute berliozienne; elle parle au cœur autant qu'à l'imagination et réalise peut-être la meilleure image du « paradis », tel que l'homme peut le concevoir en dehors des dogmes. La dernière scène, *Éros et Psyché*, a cette plénitude de sentiment et cette langueur qui font aimer les œuvres profondément expressives.

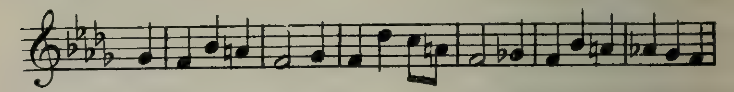
En disposant les œuvres de Franck d'après l'évolution de l'esprit musical qui, peu à peu, malgré la contradiction apparente de certaines dates, se dégage de la fonction d'organiste, s'applique ensuite, avec les ressources instrumentales de tout ordre, à des textes liturgiques ou profanes, et devient enfin pleinement indépendant, nous arrivons au groupe de compositions qui comprend les quatre *Trios* (1841-2) pour piano, violon et violoncelle ; le *Quintette* en *fa* mineur pour piano, 2 violons, alto et violoncelle (1878-9), la *Symphonie* en *ré* mineur et la *Sonate* pour piano et violon (1886); le *Quatuor* en *ré* majeur : œuvres très personnelles, inégales d'ailleurs, inspirées tantôt de Schubert et de Weber, tantôt des dernières sonates et des derniers quatuors de Beethoven.

Le *Quintette,* dédié à Camille Saint-Saëns, n'a pas de numéro d'opus. L'influence de Beethoven y est visible dès les premières mesures où le thème n'est qu'une division rythmique de la gamme descendante de *fa* naturel mineur. Le premier mouvement est surtout dramatique; quelques traits d'énergie très accentuée, presque sauvage, font penser à certaines pages de *Hulda*; ils s'opposent d'ailleurs à des phrases de tendresse mystique, où reparaît le chromatisme familier au compositeur. Le mouvement lent est un thème où la pensée s'exprime d'abord en formules de gémissements brefs. L'allegro final est la partie la moins belle; il conserve d'ailleurs ce caractère *dramatique* qui paraît être

celui de tout l'ensemble. C'est dans le premier mouvement de la symphonie en *ré* que se trouve cette délicieuse phrase, typique par son essor lyrique et sa tendresse, qui fournit ample matière au développement (et reparaît dans le finale) :
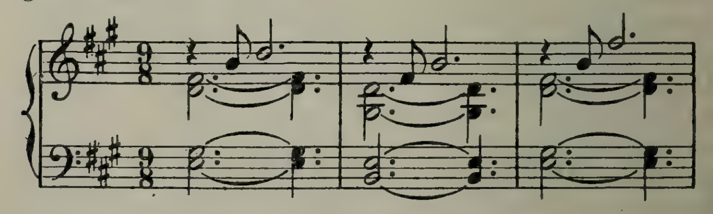


Il faut remarquer, entre autres mérites, l'aptitude de Franck à penser (comme Berlioz) *instrumentalement*. Même quand on se borne à lire, sur le papier, une mélodie comme celle-ci :



on sent qu'elle est écrite pour le cor anglais. L'idée mélodique porte en elle-même son instrumentation ; et c'est ainsi que les choses devraient toujours se passer dans la grande composition pour orchestre. C. Franck a écrit lui-même une analyse thématique de cette symphonie, pour les exécutions qui furent données au Conservatoire les 17 et 24 février 1889. (Cette analyse est reproduite dans la *Revue musicale* de 1904, p. 162 et suiv.)

La *Sonate* pour violon est justement célèbre. Elle débute par un accord de neuvième sur lequel se pose la première partie du thème fondamental, une formule de deux notes poétiquement interrogative, qui est comme un regard ingénu tourné vers l'infini :



Tout ce qui suit est d'un sentiment intense et d'une grâce rare. Ce thème reparaît, entouré d'épisodes mélodiques dans l'allegro (dont l'allure est celle d'un *agitato*

schumannien), dans la *Fantaisie*. L'allegro final est presque tout en canon. Le premier mouvement est le meilleur, celui où l'inspiration domine; dans les autres règne la facilité technique de l'organiste habitué à traiter un thème, à moduler sans cesse, à manier les formes du contrepoint comme celles d'une langue usuelle.

M. Vincent d'Indy (*loc. cit.*) fait honneur à César Franck d'une innovation heureuse, qui peut passer pour l'équivalent de l'emploi du *Leitmotiv* dans le drame lyrique, mais dont il ne faut pas exagérer l'importance : c'est la composition *cyclique*, c'est-à-dire celle dont les divers mouvements font reparaître, assez reconnaissable, une même idée mélodique, traitée comme génératrice principale de l'ensemble. Beethoven était arrivé parfois a une unité de ce genre, psychologique plus que formelle (par exemple, dans les quatuors op. 131 et 132); il y avait été amené par l'intensité même du sentiment et de l'inspiration lyrique. Schumann semble assez souvent vouloir y atteindre dans sa musique de piano, mais plutôt par fantaisie. Le premier trio de Franck, en *fa* dièze mineur, est construit sur deux thèmes principaux qui reparaissent dans les trois parties de l'œuvre, l'un sans changer de forme, l'autre en se modifiant pour donner naissance à la plupart des développements. Le Quintette en *fa* mineur, la Symphonie en *ré*, la Sonate pour piano et violon, le Quatuor en *ré* majeur, sont également construits à l'aide d'un thème générateur. Parmi les causes déterminantes de ce mode de composition dans l'esprit d'un musicien qui, avons-nous dit, était avant tout organiste, je croirais volontiers qu'il faut tenir compte des habitudes de l'improvisation (d'école), qui oblige l'exécutant à ne jamais perdre de vue un thème donné. D'ailleurs, cette manière de composer n'est vraiment intéressante que quand elle a pour raison d'être l'émotion puissante d'une première inspiration devenant une idée-force, dont un mouvement unique ne saurait épuiser le sens. Il ne suffit pas d'adopter le système du *Leitmotiv* pour faire un drame; de même la forme cyclique est loin de conférer, par elle-même, une beauté réelle à un quatuor ou à une sonate. Ces trios de Franck ne sont pas au premier rang de ses œuvres. Le

2e, en *si* bémol, porte la rubrique « trio de salon ». Le 3e, est assez médiocre. Le 4e, dédié à Liszt, n'a qu'un mouvement, en forme de sonate. L'œuvre la plus importante de ce groupe est le *Quator* en *ré*. Il est d'une époque (1889) où Franck connaissait les opéras de Wagner et où la musique de *Tristan* avait fait sur lui une grande impression ; cette influence wagnérienne n'est pas étrangère au *Larghetto*. Le *Scherzo* est d'une fantaisie vaporeuse et berliozienne dont l'emploi des sourdines augmente le charme, et le *finale* a une fougue très romantique. M. d'Indy (*loc. cit.*, p. 170 et suiv.) a fait une analyse technique de cette composition que rien n'égale (depuis Beethoven) en « audacieuse et harmonieuse beauté », et où il voit « un type de musique de chambre unique, aussi bien par la valeur et l'élévation des idées que par la perfection esthétique et la nouveauté très personnelle de l'architecture ». Dans sa *Symphonie* en *ré* (1886), construite suivant le même principe, Franck s'est élevé à la majesté de Beethoven, comme à l'allégresse de son lumineux lyrisme.

L'Opéra peut résumer en soi tous les autres genres de composition. Franck n'avait pas ce qu'il faut pour réussir au théâtre, et sans vouloir déprécier ceux qui ont écrit des chefs-d'œuvre destinés à la scène, on peut dire que cette lacune est tout à son honneur. Il était comme l'athlète antique, dont le javelot ne touche pas le but parce qu'il le dépasse. Cependant, il fut tenté par cette forme d'art, où son génie symphonique, si pur et si noble, n'était plus chez lui mais pouvait encore trouver son emploi. *Hulda*, opéra légendaire et scandinave, en quatre actes et un épilogue (poème de Ch. Grandmougin, d'après Björnstierne-Björnson) n'est pas sans analogie avec le sujet du *Roi d'Ys*. Il nous montre, dans un cadre guerrier et farouche, la rivalité de deux femmes aimant le pâle Eiolf ; délaissée pour Swanhilde, Hulda donne un rendez-vous suprême à Eiolf, le tue et se précipite ensuite dans les flots. Très colorée, l'œuvre est conçue, comme plan et comme écriture, d'après le système wagnérien, mais sans mise en œuvre du leitmotiv. L'art des préparations fait défaut. (Ainsi, dans l'épilogue. lorsqu'Eiolf se rend pour la dernière fois auprès de Hulda qui doit le faire assassiner, on regrette qu'une

réminiscence ne rappelle pas la première scène d'amour.) On peût signaler l'éclat d'un ballet original, allégorique (lutte de l'Hiver et du Printemps, danse de l'Hiver, etc.), mais dramatique de style. L'auteur lui-même, avec raison, y voyait « une très bonne chose ». C'est malheureusement une digression sans intérêt pour l'action. Écrite en 1882-5, l'œuvre fut jouée avec succès au théâtre de Monte-Carlo en 1894, et n'a pas été reprise depuis. De *Ghisèle*, commencée en 1888 sur un livret de G.-A. Thierry, le brouillon était fini au moment de la mort du compositeur, mais le premier acte seul instrumenté au net; cinq disciples du maître, VINCENT D'INDY, PIERRE DE BRÉVILLE, ERNEST CHAUSSON, ARTHUR COQUARD et SAMUEL ROUSSEAU, terminèrent le travail d'instrumentation. Dans ces deux ouvrages, Franck a écrit de la « belle musique » plus que de la musique de théâtre. Son cas est analogue à celui de Beethoven qui, dans ses sonates et ses quatuors, s'est montré plus dramatique et plus profond que dans *Fidelio*. Mais sa valeur dramatique ne doit pas être rabaissée. On a trop dit que Franck était un mystique, une sorte de saint qui aurait passé sa vie à sculpter sa propre châsse. Le troisième acte de *Hulda* joué par Colonne (au festival de nov. 1904) a fait la meilleure impression.

Le *Valet de ferme*, opéra-comique en trois actes, livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaes, est resté inédit.

Nous n'avons pas parlé des mélodies élégantes et aux jolis titres — *l'Ange et l'enfant*, *le Mariage des roses*, *le Vase brisé* (poésie de Sully-Prudhomme), *les Cloches du soir*, le *Premier Sourire de mai*, etc. — et des six charmants *Duos* pour voix égales, qui, chronologiquement, s'inscrivent avec les pièces pour piano, comme une fraîche guirlande, entre les grandes œuvres que nous venons de passer en revue. Une des meilleures et des plus typiques, parmi ces compositions de moindre étendue, est la *Procession*, mélodie sur les vers de Brizeux. Toute l'âme sereine de Franck est dans cette page à la fois simple et d'un sentiment profond.

— C. Franck était entouré d'un groupe de disciples que la simplicité et la douceur de son caractère, son dévoûment et son désintéressement lui avaient attachés, et qui ne professaient pas moins d'estime et d'admiration pour l'homme que pour le musicien. Il était

pour eux, le « père Franck ». Son influence rayonnait autour de lui et au delà de sa classe. Les cours de composition musicale au Conservatoire, de 1872 à 1876, étaient professés par V. Massé, H. Reber et Fr. Bazin; et c'est cependant autour du professeur d'orgue, autour de C. Franck que se réunissait et s'instruisait réellement l'élite de la jeunesse musicienne : Samuel-Rousseau, G. Pierné, A. Chapuis, P. Vidal, Marty, Dallier, Dutacq, Gallois, et d'autres. Des artistes qui n'ont pas été précisément ses élèves, ont subi l'ascendant de sa probité et de sa sincérité artistiques; tels, pour n'en citer que quelques-uns, M. Gabriel Fauré, Guilmant, E. Chabrier, Paul Dukas. « Les principaux disciples, dit M. V. d'Indy dans son livre sur *César Franck*, qui eurent le bonheur de recevoir directement le précieux enseignement de Franck furent, par ordre chronologique : H. Duparc, A. Coquard, Alex. de Castillon, V. d'Indy, C. Benoit, Mme Augusta Holmès, E. Chausson, le délicat ciseleur P. de Bréville, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, L. de Serres, Ch. Bordes, Guy Ropartz, et enfin cet infortuné Guillaume Lekeu, mort à vingt-quatre ans, laissant derrière lui un bagage considérable de compositions d'une poignante intensité expressive. » Ch. Bordes fonda en 1892 l'*Association des chanteurs de Saint-Gervais*, qui avait pour objet d'exécuter et de propager les chefs-d'œuvre de musique chorale des maîtres religieux et profanes des xve, xvie, xviie, xviiie, xixe siècles; ce fut un premier groupement, qui se rattachait à C. Franck surtout par les liens personnels du disciple au maître, mais qui, sous l'influence de Guilmant et de M. Vincent d'Indy, donna lieu bientôt à un groupement plus étendu, d'où naquit deux ans plus tard la *Schola cantorum*, devenue bientôt l'*École supérieure de musique*. Elle donne un enseignement complet et constitue un petit Conservatoire qui perpétue l'enseignement de Franck.

Cet enseignement a un caractère moral et même religieux, — dans le sens le plus large, — que lui a imprimé la haute personnalité de son directeur M. V. d'Indy. S'adressant à ses élèves, dans le discours d'inauguration, il leur disait :

« L'artiste doit avant tout avoir la *Foi*, la foi en Dieu, la foi en l'Art : car c'est la Foi qui l'incite à *connaître*, et par cette connaissance, à s'élever de plus en plus sur l'échelle de l'Être, vers son terme qui est Dieu. L'artiste doit pratiquer l'*Espérance :* car il n'attend rien du temps présent; il sait que sa mission est de servir et de contribuer par ses œuvres à l'enseignement et à la vie des générations qui viendront après lui. L'artiste doit être touché de la sublime *Charité*; aimer est son but, car l'unique principe de toute création, c'est le grand, le divin, le charitable *Amour*. » Cette foi soutient un patriotisme non moins ardent. C'est en renouant la chaîne des traditions nationales, en répudiant l'imitation de l'étranger, que nos musiciens pourront développer leur génie.

— M. V. d'Indy exerce un réel ascendant sur la jeunesse artistique, tant à la *Schola cantorum*, qu'à la classe

d'orchestre du Conservatoire dont il est devenu professeur depuis 1912. Il a, comme C. Franck, la foi, le désintéressement, la préoccupation de penser et de s'exprimer en musique, le dédain sincère de l'applaudissement et même, — il convient de compléter le portrait, — l'indifférence pour la critique qu'il juge « absolument inutile, et même nuisible... car elle n'est le plus souvent que l'opinion d'un monsieur quelconque sur une œuvre ». Il a, de plus que Franck, une culture littéraire et philosophique étendue, une vaste érudition musicale. Il a écrit les livrets de ses poèmes symphoniques et de ses opéras; publié de nombreuses études de doctrine et de critique où il défend ses idées avec une franchise courtoise mais sans ménagements. Quelques citations éclaireront ce raccourci un peu insuffisant en révélant les tendances, les affinités et les antipathies de M. V. d'Indy. Dans un article de la *Revue S. I. M.* (nov. 1912), après avoir parlé de la nécessité du *bon sens* pour créer et pour juger, après avoir dit que pour certains le *procédé* remplace le savoir et le talent, il ajoute : « Au XVIII[e] siècle, Rameau imagina d'ajouter discrètement, en certaines circonstances, une note à l'accord parfait, base de toute musique; au XIX[e] siècle, des compositeurs russes, en vue d'effets très particuliers, employèrent la gamme par tons entiers, qu'on peut nommer *atonale*, puisqu'elle supprime toute possibilité de modulation. Au XX[e] siècle, M. Cl. Debussy et M. Ravel tirèrent parti de ces méthodes en les élargissant, et en firent souvent de très ingénieuses applications, mais ils ont eu le tort... d'ériger ces procédés en principe, ou du moins de les laisser ériger comme tels (par leurs partisans), en sorte que la formule établie actuellement par la mode est : hors de la sensation harmonique et de la titillation des timbres orchestraux il n'est point de salut. » Et M. V. d'Indy ajoute : « Ce que les compositeurs précités cherchent à établir, c'est l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments, c'est la suprématie de la sensation sur l'équilibre qui, chez les êtres doués, est seul appelé à produire l'œuvre d'art.... A l'époque des Donizetti et des Rossini, on disait : tout pour et par la mélodie, à l'heure actuelle on s'exclame : tout pour et par l'harmonie.... » Et il appelle

en témoignage l'accord de septième diminuée, « seul titulaire, pendant un demi-siècle, des expressions de tristesse, d'horreur, des cataclysmes physiques et moraux : quel est le compositeur qui oserait s'en servir actuellement? L'œuvre d'art doit garder l'équilibre des éléments de beauté.... » Enfin. ces deux déclarations : « Tous les procédés sont bons, à la condition de ne devenir jamais le but principal et de n'être regardés que comme des moyens de faire *de la musique*.... Seule, la mélodie ne vieillit jamais. »

Ces extraits caractérisent l'enseignement de M. d'Indy. Cette fermeté de principes et cette intransigeance à les défendre, cette haute conception de la musique, cette foi religieuse et patriotique qu'il propose aux jeunes musiciens comme le ressort principal de la vie, comme le but idéal de l'art justifient l'influence qu'il exerce et l'estime générale dont il est entouré. Il nous reste à parler de ses compositions musicales en nous bornant aux plus importantes. Une des premières en date et en mérite est la trilogie symphonique de *Wallenstein* (1875-1881), destinée à servir de préface aux trois poèmes de Schiller, le *Camp de Wallenstein*, les *Piccolomini* (joués séparément aux Concerts Pasdeloup, en 1874), la *Mort de Wallenstein*. Le premier morceau représente les bandes de soudards que Wallenstein dirigeait de sa main de fer pendant la guerre de Trente ans. Le second fait apparaître Thécla, fille du général, et Piccolomini, qui court à la mort quand il est convaincu de la trahison de son général. Le dernier synthétise le caractère de Wallenstein, héros victime de la fatalité. Dans cette conception s'affirme déjà la maturité de l'intelligence, de la science et du talent. Elle est considérée, à l'étranger et en France, comme un des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine. Parmi ses poèmes symphoniques nous citerons encore : le *Jour d'été sur la montagne* (1905), en 3 parties : *Aurore*, *Jour*, *Soir*, où les frémissements de la nature sont exprimés par une orchestration originale, par la richesse des rythmes et des timbres; *Souvenirs*, poème pour orchestre, écrit en 1906 sous l'influence d'un deuil cruel; la partition est construite sur un seul thème qui se fragmente, se diversifie, se

transforme, sur des harmonies hardies où se heurtent parfois des dissonances ; la pensée du compositeur s'y enveloppe de quelques nuages. Dans le domaine de la musique pure, M. d'Indy a écrit notamment un *Quatuor* avec piano en *la* majeur (1878-1880) ; deux *Quatuors* à corde (en *ré*, 1890, et en *mi*, 1897), un *Trio* pour piano, clarinette (ou violon) et violoncelle (1887) ; une *Sonate* pour piano et violon (1903-1904) ; deux *Symphonies*. La première, sur un *thème montagnard français*, dite *Symphonie Cévenole*, pour orchestre et piano, comprend 3 parties qui se développent autour d'un motif primordial, le chant montagnard, thème essentiel et permanent qui donne son caractère à l'œuvre. Les thèmes de l'*Allegro*, de l'*Andante*, du *Finale* en sont tirés et s'y rattachent comme des variations. La deuxième symphonie, en *si* bémol (1904), ne recherche pas le pittoresque, comme la précédente ; elle a la forme traditionnelle classique. Un mouvement vif, sur un thème à 3/4 énoncé par le cor, est repris par l'orchestre, jusqu'à un second motif qui deviendra la mélodie fondamentale de l'Andante. Cette opposition se retrouve dans les 4 parties et semble exprimer la lutte entre deux sentiments, deux passions, l'une d'énergie sombre et dure, l'autre de tendresse et de clarté. La dernière partie (introduction, fugue et final) s'achève dans un mouvement de triomphe. C'est une œuvre de haute tenue que l'auditeur ne pénètre pas aisément et sans fatigue, mais qui tient une place éminente dans l'école française.

Dans l'œuvre dramatique, il faut citer *le Chant de la Cloche*, légende symphonique dont M. d'Indy a écrit le poème et la musique, comme il l'a fait pour *Fervaal* et pour *l'Étranger*. Dans une lettre qu'il nous écrivait le 20 février 1896 et qu'a publiée la *Revue musicale* :

« Il m'est absolument impossible, disait-il, de trouver quelque chose de bien sur un poème qui ne soit pas uniquement de moi. J'ai plusieurs fois essayé de faire autrement, ces essais n'ont produit que des résultats piteux.... Lorsque je travaille sur des paroles, j'en arrive fatalement, pour faire de la musique qui me paraisse bonne, à les changer, à les triturer, à les amalgamer.... Dans ces conditions, vous avouerez qu'il est préférable que ce travail de compression et de

passage au laminoir ait lieu sur des paroles miennes, à l'égard desquelles je n'ai aucun ménagement à garder. »

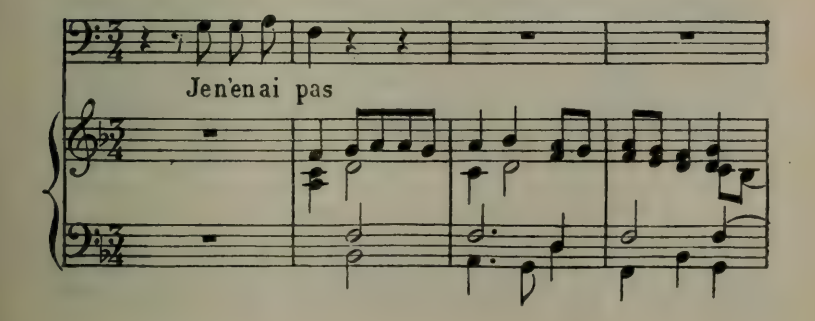
Le Chant de la Cloche a obtenu le prix de composition de la Ville de Paris en 1885, et a été joué l'année suivante au Concert Lamoureux. Il a été souvent repris au concert, mais n'a paru sur le théâtre qu'à la Monnaie de Bruxelles, en 1909. La pièce n'a pas d'action, dans le sens d'intrigue dramatique; c'est une série de tableaux dont l'énoncé suffit à définir le sens : *le Baptême*, *l'Amour*, *la Fête*, *Visions*, *l'Incendie*, *la Mort*, *Triomphe*. L'écriture musicale se ressent des voyages que le jeune compositeur avait faits en Allemagne et de l'enthousiasme qu'il avait éprouvé pour les œuvres de Wagner : il y a là, sans réminiscence ni imitations directes, des fanfares, des cuivres accompagnant les voix, un duo d'amour (2e tableau) qui rappellent la manière du maître de Bayreuth.

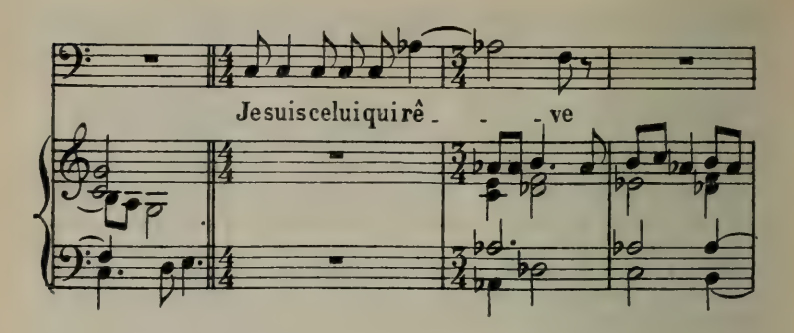
Fervaal (action dramatique en 3 actes et un prologue, Bruxelles, 1897, et Paris, 1898), met en scène le héros, fils des Nuées (l'action se passe à l'origine du monde!) en qui la patrie a placé son espoir. Sans doute l'idée de patrie est-elle un concept moderne, mais M. d'Indy préfère, pour la magnifier, le temps des mythes et des légendes à l'actualité. Si Fervaal reste pur, si l'amour ne trouble ni son corps ni son âme, il sera le Brenn élu qui protégera Cravann, la montagne inviolée, forteresse des dieux anciens, que menacent les hordes toujours plus hardies des envahisseurs de la Celtide. Mais en attendant que ces hautes destinées s'accomplissent, il a été attaqué, ainsi que son maître le druide Arfagard, par des bandits sarrazins, blessé, puis arraché à leur fureur par une princesse sarrazine, Guilhen, qui l'a emmené dans son palais pour le sauver et le guérir. Sommeil et rêve de Fervaal dans les jardins de Guilhen. Alfagard vient lui révéler son origine et l'invite à accomplir sa mission divine. Resté seul, Fervaal s'apprête à ceindre l'épée, quand survient Guilhen, et alors commence un duo d'amour de vastes proportions, de noble éloquence, qu'anime un souffle d'héroïsme et de passion, et qui fait songer à la scène de *Tristan et Yseult*. Mais dans cette lutte entre Arfagard et Guilhen, entre la

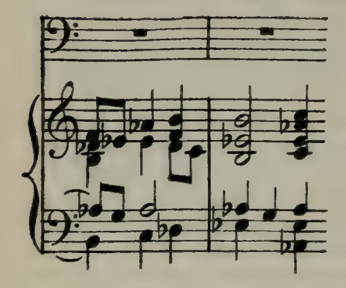
religion druidique et la religion d'amour, c'est celle-ci qui en définitive triomphe.

Est-il besoin de faire remarquer la portée morale de ce drame, la haute et généreuse inspiration qui l'anime? Quant à la musique, MM. P. de Bréville et H. Gauthiers-Villars, dans l'*Étude thématique et analytique* qu'ils en ont donnée (1897), proclament que l'antique opéra a cessé de vivre; « on veut désormais des drames symphoniques où la musique suive pas à pas les paroles, fasse corps avec l'action, s'identifie avec les sentiments exprimés, se modifiant avec eux sans cesse; de telle sorte que l'affabulation et le développement musical forment un tout indivisible ». Le prélude du 1er acte de *Fervaal* a cependant été souvent « détaché » et joué dans les concerts dominicaux : c'est un morceau pénétrant, d'expression infiniment douce à l'oreille et au cœur, jamais mièvre, grandiose même, qui exprime le rêve du héros dans le jardin enchanté.

L'Étranger (action musicale en deux actes, Bruxelles, janvier 1903, et Paris, décembre même année) comporte 4 personnages. La pièce, écrite en prose rythmée, est comme Fervaal toute symbolique, extra-humaine. Elle pose un problème moral. L'homme doué d'un pouvoir souverain, d'une haute vertu, peut-il s'abandonner à l'amour humain sans démériter et sans renoncer à sa mission d'humanité, à son rôle bienfaisant et civilisateur? L'amour lui est interdit, conclut le poète, puisque Vita et l'Étranger, après s'être avoué leur amour réciproque, sont poussés par une fatalité inéluctable à périr ensemble dans une tempête. Le sujet est ainsi imprégné de sentiment religieux et même, à raison des affinités de certains passages avec certaines mélodies liturgiques, de sentiment chrétien. Lorsque Vita demande à l'Étranger quel est son nom, il répond : je suis celui qui rêve, je suis celui qui aime, et l'orchestre souligne sa réponse par un dessin qui rappelle l'antienne de *Magnificat* des secondes vêpres du jour de Noël :







On remarquera aussi la tonalité de l'œuvre. Le premier acte est en *la*, le second en *fa*, deux tonalités voisines, dont la première est plus claire. Ainsi est marquée la tristesse grandissante de l'action. Le ton de *si* bémol est exclusivement réservé au jeune fat André le douanier[1]. M. d'Indy a prétendu donner à son œuvre des fondements humains et français, et délaisser définitivement les légendes, héroïques mais brumeuses, chères à Wagner. — En 1917, l'association Colonne-Lamoureux a donné un important fragment symphonique de la *Légende de Saint-Christophe*, « histoire sacrée en 3 actes », destinée au théâtre.

— Parmi les autres disciples de Franck, plusieurs, A. de Castillon, A. Coquard, Samuel Rousseau, E. Chausson, A. Magnard, Lekeu, sont morts et ont laissé des œuvres qui méritent d'être signalées.

Marie-Alexis, vicomte de Castillon de Saint-Victor, naquit à Chartres en 1838. Les connaisseurs aimaient en lui un musicien de race dont on attendait des symphonies, des quatuors, des pièces d'ordre élevé. « C'eût été un Beethoven », disait de lui son éditeur

1. Sur le caractère particulier et la valeur expressive de chaque tonalité, on pourra consulter Keller, *Méthode d'improvisation musicale*, 1836; Hanslick, *Du beau musical*, 1854, éd. franç. par Ch. Bannelier, 1893; l'abbé O'Donnelly, *Méthode de musique élémentaire*, 1857; Lavignac, *La musique et les musiciens*, 1895; V. d'Indy, *Mercure musical*, année 1905, p. 14.

G. Hartmann. Il n'a pas rempli tout son mérite; et dans son œuvre, peu considérable, on ne trouve guère que des promesses d'avenir. Est-ce parce qu'il est mort à trente-cinq ans? A cet âge, plusieurs compositeurs avaient déjà écrit des chefs-d'œuvre. Est-ce parce qu'il entra à l'École de Saint-Cyr en 1856, fut officier dans un régiment de cuirassiers puis dans les lanciers de la garde impériale, démissionna, et reprit l'uniforme en 1870? Nous verrons que des compositeurs russes, et non des moindres, ont su écrire de beaux ouvrages sans suivre la carrière de musicien professionnel. Il paraît plus juste de tout expliquer par une erreur initiale de direction. De Castillon fut d'abord l'élève de Victor Massé, dont le tempérament était l'opposé du sien, et qui ne pouvait lui donner aucune impulsion décisive. En 1868 seulement, il reçut les leçons de César Franck, dont un instinct secret le rapprochait. Ses compositions principales sont : le quintette pour piano et cordes; le quatuor en *la* mineur (op. 4) pour cordes seules, et le quatuor en *sol* mineur pour piano et cordes (qui furent joués avec succès, en 1872, par la Société classique Armingaud, Jacquard, Ed. Lalo, Mas et Taffanel, et à la salle Pleyel, en 1894, par E. Ysaïe, Crickboom, Van Hout et J. Jacob); le concerto pour piano en *ré* majeur, que C. Saint-Saëns exécuta au 4e Concert Pasdeloup, le 10 mars 1872, et défendit courageusement contre les sifflets, et qui fut rejoué avec succès à un concert de la Société Nationale (28 avril 1888). On a aussi de lui deux trios avec piano (op. 4 et 17 bis), une symphonie et une messe (inachevées), la symphonie-ouverture *Torquato-Tasso*, des *Esquisses symphoniques* (op. 15), une sonate pour piano et violon, l'orchestration de l'impromptu de Schubert en *ut* mineur, divers opuscules pour chant, pour piano et pour orchestre. Il semble avoir subi l'influence tardive de Franck et de Schumann. On lui attribuait un certain goût pour « l'application à l'art musical des idées philosophiques ». Hugues Imbert rapporte ce mot d'un contemporain : « C'est de la musique de fou ». De Castillon manque, sans doute, de maturité et d'équilibre; on peut lui reprocher des développements trop longs et trop touffus, des défaillances dans le sentiment et la pensée, une facture insuffisante; il a des pages qui sont vraiment belles et ont une sorte de grandeur triste.

— A. Coquard (1846-1910), après de bonnes études de droit, pensait faire carrière au barreau, tout en aimant et pratiquant la musique; il avait eu, au collège de Vaugirard, C. Franck pour professeur. Les loisirs que la guerre de 1870 firent aux avocats, le jetèrent définitivement dans la composition. Ses premiers essais eurent l'approbation de C. Franck et il se consacra entièrement à la musique. Il débuta au concert par la *Ballade des Épées* (pour orchestre et baryton, 1876); successivement aux Concerts Pasdeloup, Colonne, Lamoureux, on entendit de lui : *Héro*, scène lyrique (1881); *Ossian*, poème symphonique avec harpe principale (1882), où les sonorités adoucies des bois abondent, mais dont les rythmes n'ont pas grande nouveauté; *Cassandre*, chœur et musique de scène d'après l'*Agamemnon* de H. de Bornier; *Hai-Luli*, ballade pour soprano;

Andromaque, *Christophe Colomb*, scènes lyriques; les *chœurs d'Esther* et un très grand nombre de mélodies. Comme compositeur dramatique, il a débuté en 1884, à Angers, avec *l'Épée du Roi*, comédie musicale en 2 actes (paroles d'A. Silvestre); ses œuvres ultérieures sont : *le Mari d'un Jour* (1886), 3 actes, à l'Opéra-Comique; *la Jacquerie* (1895), 4 actes, à l'Opéra-Comique, dont le 1er acte a été écrit par Lalo; *Jahel*, tragédie lyrique, 4 actes (1900, Lyon); musique de scène de *Philoctète* (Odéon, 1898); une *Jeanne d'Arc* pour orchestre et chœur; enfin il a terminé, en collaboration avec MM. d'Indy, Chausson, S. Rousseau, de Bréville, l'orchestration de la *Ghiselle* de Franck. En 1908, le Concert Colonne a exécuté, sous le nom d'*Oméa*, des fragments d'un opéra inédit en 4 actes, qui donnent l'impression de quelque chose de grandiose, de puissant et de lyrique. Il convient de citer aussi un *Ave verum* à 4 voix, avec accompagnement d'orgue, écrit avec un profond sentiment, et dont les sonorités et le chromatisme sont caractéristiques de l'école moderne : c'est de l'art savant mais sincère. Mais l'œuvre principale de A. Coquard est son opéra-comique *la Troupe Jolicœur*. A. Coquard s'y est proposé, comme il l'a déclaré dans une interview, « de fouiller un peu l'âme populaire ». Cette pièce, bien que jouée peu après la *Louise* de M. Charpentier (1902), a été écrite et achevée avant cette dernière. Le livret est tiré d'une nouvelle de M. Caïn, remaniée par A. Coquard, qui a écrit lui-même le texte où abondent les locutions populaires. Les personnages principaux sont des forains, très divers de caractère et de sentiments, depuis la grossièreté brutale jusqu'au dévouement presque mystique. Dans ce poème, il y a de l'émotion, de la *pitié*, et c'est peut-être ce qui le distingue de *Louise* qui est une œuvre de révolte et de protestation. Quant à la forme, M. Coquard s'est attaché, selon son habitude, ajoute-t-il, à *construire*, au lieu d'émietter le langage de l'orchestre en menues analyses. La musique de cet opéra, avec ses qualités classiques, est empreinte de tendresse, de sentiment et souvent même de poésie délicate. Parmi les tableaux symphoniques qu'il renferme, il convient de signaler au 1er acte la fête du 14 juillet, où les sifflets des machines à vapeur, les coups de grosses caisses, les roulements de tambours, les sonneries de trompettes, les cris, font avec les airs de *Mignon* et la *Marseillaise* qui s'y intercalent, un charivari très pittoresque et très musical. Coquard était un sentimental, de tendance et de goûts classiques : mais il cédait au mouvement contemporain qui entraîne les musiciens aux grands développements de l'orchestre. Il a aussi laissé une étude sur son maître C. Franck et une *Histoire de la musique française depuis Rameau*, qui est une simple esquisse.

— Samuel-Rousseau (1853-1904) fit ses études au Conservatoire et obtint le Prix de Rome en 1878. L'année suivante, le prix Cressent lui était attribué pour son opéra-comique *Dianorah* (1 acte, Opéra-Comique), et le prix de la Ville de Paris, en 1891, pour son opéra *Merowig* (3 actes, 5 tableaux, représenté au Trocadéro, livret de M. Georges Montorgueil). L'Opéra-Comique a représenté, après la mort du compositeur, son « drame lyrique » *Leone*, sujet corse où

la vendetta traverse l'amour. D'une manière générale cette musique de théâtre est bien écrite, intéressante, appropriée aux voix, relevée de mélodies qui rappellent la ligne de celles de Gounod, parfois de Lalo, mais plus facile que profonde, plus correcte que personnelle, plus élégante que dramatique. Samuel-Rousseau, qui fut maître de chapelle à Sainte-Clotilde, a écrit une *Messe* de Pâques, et une de Noël (chœurs, soli et orchestre), un *Requiem*, un *Libera me Domine*, un grand nombre de motets pour soli et chœurs, trois recueils de pièces pour orgue, autant de pièces pour harmonium. Son abondante production comprend encore des pièces pour piano, pour piano et violon, pour petit orchestre, des mélodies.

— E. Chausson (1855-1899) était un des musiciens les mieux doués de cette pléiade. Il laisse des compositions dont quelques-unes sont parmi les chefs-d'œuvre de la période contemporaine. Et s'il n'avait pas trouvé une mort prématurée dans un accident banal, il eût pris à la tête de l'école moderne une situation prépondérante. Ses œuvres, bien que d'un caractère personnel par l'émotion qu'elles expriment, subissent encore l'influence de C. Franck et de Wagner, dont il avait tendance à s'affranchir de plus en plus. Il a composé une symphonie dont nous parlerons plus tard (voir ch. xxi), un poème symphonique sous le nom de *Viviane*, un autre sous le titre *Solitude dans les bois*, et un 3e *Soir de Fête* (non publié); un *Quatuor* à cordes dont deux parties étaient achevées, et la dernière assez avancée pour que M. V. d'Indy ait pu la terminer en lui donnant l'allure d'un final; un *Poème* pour violon et orchestre; un *Concert* en quatre parties pour piano, violon et quatuor à cordes; un *Quatuor* pour piano et cordes qui est une œuvre magnifique, pleine d'émotion. Au théâtre, il a donné *le Roi Arthus*, légende tirée de la Table Ronde, dont le livret ni la musique ne sont pas sans analogie avec *Tristan et Yseult*, mais avec un souci de simplicité, une émotion lyrique qui sont bien propres à l'auteur; un autre drame lyrique, *la Légende de Sainte-Cécile*, est à signaler. M. G. Samazeuilh a écrit : « Un charme pénétrant, le plus souvent voilé de mélancolie, une sérénité calme et grave, une simplicité et une délicatesse venues droit du cœur; telles nous paraissent avoir été les principales qualités de la musique de Chausson. » (*Rev. mus.*, 1903, p. 704.) Et M. Cl. Debussy, dont la critique et l'ironie ne ménagent, on le sait, aucun

compositeur ancien ou moderne : « E. Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence flamande de C. Franck, était un des artistes les plus délicats. Si l'influence du maître de Liége a pu servir indéniablement quelques musiciens contemporains, elle semble avoir plutôt desservi Chausson, dans ce sens qu'à des dons naturels d'élégance et de clarté, elle opposait cette rigueur sentimentale qui est la base de l'esthétique franckiste.... Le *Poème* pour violon et orchestre contient ses meilleures qualités. La liberté de la forme n'en contrarie jamais l'harmonieuse proportion. Rien n'est plus touchant de douceur rêveuse que la fin de ce poème, où la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient ce sentiment même qui en inspira l'émotion. » (*Rev. S. I. M.*, janv. 1913). E. Chausson a aussi écrit des mélodies nombreuses (pour chant et piano), notamment le recueil *Serres chaudes* sur des poésies de Maeterlinck, dont la 3e (*Lassitude*) et la 5e (*Oraison*) sont à signaler. Comme ses autres compositions, celles-ci sont empreintes d'émotion, de simplicité et, comme on dit aujourd'hui, d'humanité.

— A. Magnard (né en 1865, à Paris, odieusement fusillé par les Allemands en septembre 1914, dans l'Oise), après avoir commencé ses études juridiques, entra au Conservatoire et apprit l'harmonie et la composition dans les classes de MM. Dubois et Massenet. Mais peu après, il devint l'élève et le disciple de M. V. d'Indy et se rattache par celui-ci à la famille musicale de C. Franck. Ses premières compositions sont une *Suite dans le style ancien* pour orchestre, une première *Symphonie*, des *Promenades* pour piano, un drame en un acte, *Yolande* (Bruxelles, 1893), un *Quintette* pour piano et instruments à vent. Puis il a fait jouer la 2e et la 3e *Symphonie*, où la personnalité de l'auteur est enfin dégagée. Ce sont des œuvres de structure et d'écriture classiques, où s'expriment des sentiments généraux et une émotion sincère ; le quatuor des cordes y tient une grande place, la couleur ressort de la variété des rythmes et non de ces effets de timbres qui ont été souvent transportés du théâtre au concert dans la symphonie contemporaine. Ces œuvres, par leur haute tenue, sont vraiment classiques, et par leur souveraine clarté, par leurs idées mélodiques, vraiment françaises. En 1902, M. A. Magnard a publié une *Sonate* pour piano et violon, un *Hymne à la Justice* (orchestre), exécuté à Nancy ; puis sont venus des *Poèmes en musique* pour chant et piano, un *Quatuor* à cordes, d'une ampleur considérable, de style noble, empreint d'émotion et parfois de tristesse. Le *scherzo* et le *finale* sont remplacés par une sérénade et des

danses, morceaux de fantaisie et de virtuosité. Pour le théâtre, il a écrit *Guercœur*, « tragédie en musique en 3 actes », joué en fragments aux Concerts Colonne en 1910. Le sujet est d'un froid symbolisme. Guercœur, héros mort jeune après avoir affranchi son peuple et épousé la femme qu'il aimait, demande à ressusciter : son vœu est exaucé. De retour sur la terre, il trouve sa femme remariée et son peuple retombé dans la servitude. Il meurt de nouveau, et cette fois, sans rémission. Conclusion : la vie n'est que tromperie et déception ; quand on l'a perdue c'est folie de vouloir la retrouver. Sur ce livret symbolique, mais dépourvu d'émotion et d'intérêt, A. Magnard a écrit une musique sérieuse et colorée qui convient moins au théâtre qu'au concert. Nous citerons surtout les chœurs mystiques du premier tableau et, au 3e acte, la prophétie de la déesse Vérité sur les destinées de l'humanité, enfin, le quatuor vocal qui apaise les souffrances du héros. Un autre drame lyrique, *Bérénice* (3 actes, Opéra-Comique, 1911) est original, personnel, mais non sans quelques longueurs et quelques duretés.

— Guillaume Lekeu, né à Verviers en 1870, élevé en France et mort à Angers en 1894, n'a pas eu le temps de réaliser, dans une existence si courte, les espérances que ses maîtres et ses amis avaient fondées sur lui. Il avait commencé par étudier la musique et la composition à peu près seul. Il lisait avec assiduité les quatuors à cordes de Beethoven et c'est cette fréquentation qui décida sa vocation musicale. Il eut le temps de prendre une vingtaine de leçons de composition de Franck avant la mort du maître séraphique, puis devint l'élève de M. V. d'Indy. A dix-neuf ans, il faisait exécuter à Verviers un morceau symphonique, *le Chant de Triomphale délivrance*, avant d'avoir encore reçu aucune leçon. Puis vinrent des œuvres plus solides et plus hautes, la cantate *Andromède*, sujet de concours du Prix de Rome de Belgique, la *Sonate* de piano et violon, la *Fantaisie symphonique sur deux airs populaires angevins ;* un *Adagio* pour quatuor d'orchestre d'un sentiment profondément triste et émouvant ; un *Quatuor à cordes*, que la mort vint interrompre et qui fut terminé par M. V. d'Indy. Celui-ci a qualifié son élève de « tempérament quasi génial ».

— Parmi les disciples vivants de C. Franck il faut réserver une place d'élection à H. Duparc (1848). Sa musique, d'ailleurs, qui a conservé une originalité caractéristique, ne se réclame de celle de Franck que par sa contexture harmonique, substantielle et riche. Elle est l'expression de sentiments et de pensées musicales qui sont bien propres à l'auteur et ne voisinent avec aucun autre. La production de H. Duparc a été restreinte, et volontairement arrêtée par sa retraite prématurée à la campagne il y a vingt-cinq ans. Plusieurs de ses compositions pour orchestre ont été

détruites par lui : il n'en reste que le poème de *Lénore* (1875, transcrit pour deux pianos par C. Saint-Saëns, et pour piano à 4 mains par C. Franck), et *Aux Étoiles* (joué en 1911). Ses mélodies pour piano et chant suffiront à garder son nom de l'oubli. On en compte une quinzaine seulement, presque toutes de petits chefs-d'œuvre, et dont les plus connues sont *Chanson triste* et *Extase* sur des poésies de Jean Lahor, la *Vie antérieure*, l'*Invitation au voyage*, *Phydilé*, sur des poésies de Baudelaire; ces deux dernières ont été orchestrées. Elles sont à peu près du même temps que celles de M. G. Fauré, et même antérieures au second recueil de celui-ci; elles ont contribué, avec elles, à créer dans la musique française un genre qui n'a de similaire qu'en Allemagne en les lieder de Schumann et de Schubert, et qui s'en distingue d'ailleurs par des traits que nous avons, dans d'autres chapitres, exposés et précisés. Quant à nos deux maîtres français on pourrait dire qu'il y a plus de lyrisme et d'envolée chez H. Duparc, plus de sensibilité délicate et d'émotion intime chez G. Fauré.

— M. Pierre Onfroy de Bréville (1861) est un esprit distingué qui se plaît aux nuances, aux délicates colorations, et a aussi une place personnelle dans la lignée spirituelle de C. Franck. Il a écrit des pièces symphoniques (*Nuit de décembre*), une ouverture pour *la Princesse Maleine* et de la musique de scène pour *les Sept Princesses* de Maeterlinck; des mélodies pour piano et chant, de nombreux morceaux de musique religieuse, etc.

— M. Guy Ropartz (1864), directeur du Conservatoire de Nancy, est plus soumis à l'influence de C. Franck; il a donné, notamment, une *Sonate* pour piano et violon, un *Quatuor à cordes* en *sol* mineur, une *Fantaisie brève* pour instruments à archet, une grande composition, *le Psaume CXXXVI*, pour chœur, orchestre et orgue, sur le psaume de David : *Super flumina*, œuvre de pensée noble et de solide écriture; enfin, une *Symphonie avec chœurs*, qui lui valut le prix Cressent. Le chœur joue ici un rôle essentiel; dès le début de chacune des trois parties, il expose les idées que l'orchestre commente et développe après lui. Contrairement à la forme classique, chaque partie comporte plus de deux thèmes, chacun des éléments

qui interviennent dans ce poème de la nature et de l'homme ayant son thème individuel. L'œuvre est plus solide d'ailleurs qu'émouvante. — M. WITKOWSKI (1867), ancien officier, élève de M. d'Indy, a écrit un *Quintette* pour piano et cordes, un *Quatuor* à cordes, une *Symphonie* en *ré* mineur, une *Sonate* pour piano et violon ; il a fondé à Lyon en 1902 une *schola cantorum*.

— M. Ch. TOURNEMIRE (1870), dont nous signalerons ailleurs l'œuvre symphonique et que nous retrouverons dans notre chapitre sur l'orgue, a été aussi un élève de Franck dans la classe d'orgue du Conservatoire. Mais s'il s'apparente à lui par la solidité de ses constructions sonores, par la richesse de ses harmonies, et par la tendance religieuse de sa pensée musicale, il se sépare nettement du groupe de disciples qui font profession de représenter l'enseignemsnt du Maître et d'entretenir son culte. Il est un des artistes les plus originaux de notre temps ; un des musiciens qui pensent le plus. Son *Quatuor* (piano et cordes), son *Trio* (piano et cordes) et *le Sang de la Sirène*, légende en 4 parties (grand prix de la ville de Paris), le rattachent encore quelque peu à la manière de Franck, mais font apparaître déjà des tendances bien personnelles dans la nouveauté des harmonies, la liberté de la construction thématique, le renouvellement incessant des rythmes. Dans son œuvre déjà considérable qui, sans compter des compositions de jeunesse volontairement détruites, est arrivée en 1916 à l'op. 48, nous signalerons, après les ouvrages cités plus haut : *Recueil de mélodies*, piano et chant, les 2 *Poèmes* pour chant et piano, paroles d'Alb. Samain (op. 32 et 33, 1908) ; *Sagesse*, poème de Verlaine. chant et piano (1909, encore inédit) ; *Triptyque* sur 3 poésies d'Alb. Samain, œuvre (encore inédite) d'éloquence, de ferveur mystique et d'émotion ; *Chryséis*, drame sacré en 2 actes (1911) ; *Sextuor* pour instruments à vent et piano (1913). A partir des *Poèmes*, M. Ch. Tournemire affirme une personnalité nettement indépendante ; sa musique, tout en respectant la tradition classique, emploie les formes les plus libres, un chromatisme d'une richesse et d'une mobilité singulières qui jamais cependant ne font vaciller les échelles tonales, lui crée une palette aux

couleurs aussi chaudes que délicates. Le compositeur, bien qu'il n'ait pas rejeté les disciplines classiques, est certainement un musicien du groupe « avancé » par la syntaxe de la langue. et par les chatoiements de son orchestre, mais il est avant tout un musicien de foi et d'émotion.

Bibliographie.

Il n'existe pas d'édition des *Œuvres* de C. Franck; plusieurs de ses compositions sont même restées en manuscrit. — ARTHUR COQUARD : *César Franck* (1890). — VINCENT D'INDY : *César Franck* (Collection des maîtres de la musique, 1906). — G. DEREPAS : *C. Franck*, étude sur sa vie, Paris, 1897. — E. DESTRANGES : *L'Œuvre lyrique de C. Franck*, Paris, 1898. — L. BORGET : *Vincent d'Indy*, sa vie et son œuvre, Paris, 1913. — V. D'INDY : *Cours de composition musicale*, Paris, 1902. — EMILE DÉNION : *Vincent d'Indy*. Toulouse, 1903. Et la bibliographie des précédents chapitres, notamment celle indiquant les ouvrages généraux sur la musique contemporaine.

CHAPITRE XIX

MUSIQUE RELIGIEUSE

La musique religieuse. — Influence de l'esprit du siècle sur son caractère. — L'école Niedermeyer. — La musique liturgique et la réforme des Bénédictins de Solesmes. — L'orgue et les principaux organistes : MM. Ch.-M. Widor, E. Gigout, Dallier. — Juniores : MM. Ch. Tournemire, L. Vierne, Bonnet, Planchet, Dupré.

La **musique religieuse** n'a pas subi de transformation profonde depuis Cherubini. Des diverses églises, catholique, protestantes, juive, orthodoxe, musulmane, ayant un culte organisé, la première est la seule qui ait inspiré de grandes compositions. Les œuvres qu'elle peut revendiquer comme siennes, au moins parce qu'elles se rattachent aux textes verbaux ou aux modalités de sa liturgie, forment deux groupes, selon qu'elles sont destinées à l'exécution dans le temple ou hors du temple.

Le premier groupe comprend : 1° les *Messes*, pour voix d'homme ou chœur mixte, avec ou sans orchestre, messes solennelles et messes de *Requiem*; 2° les *Stabat*; 3° les *Motets*, dénomination qu'on peut étendre à toutes les petites pièces; 4° les *Psaumes*; 5° les *Te Deum*; 6° les compositions pour orgue.

Le second groupe comprend les *Oratorios*. Le caractère général de cette musique religieuse est d'appartenir au concert autant qu'à l'église, d'adopter les formes dramatiques du style de théâtre, en un mot d'être de moins en moins religieuse.

Il y a dans ce domaine un modernisme musical bien antérieur à celui des tendances doctrinales et beaucoup

plus touché par l'esprit profane. Ce n'est pas l'Église elle-même qui émet cette opinion; l'Église est très éclectique, comme l'atteste cette parole officielle :

Ecclesia artium progressum indesinenter coluit eumque fovit, ad religionis usum omnia admittens quæ bona et pulchra sæculorum decursu homo invenit, salvis liturgicis legibus.

L'Église a toujours aimé et encouragé le progrès des arts, en admettant dans l'usage de la religion tout ce que l'homme a trouvé de bon et de beau au cours des siècles; pourvu que les lois de la liturgie fussent intactes.

(*Motu proprio* de Pie X, 22 nov. 1903.)

Cette déclaration avait seulement pour objet, comme l'indiquent les Bénédictins dans la préface de leur *Graduel* (1908), de ne pas restreindre la restauration du plain chant aux limites d'une œuvre purement archéologique, et d'admettre certaines modifications que le répertoire grégorien a subies depuis le VIIe siècle; en réalité, elle a approuvé la présence, dans le temple, de ce personnage que les premiers chrétiens proscrivaient comme un intrus : l'orchestre. C'est l'esthétique pure, plus difficile et moins circonspecte peut-être que la cour romaine, qui fait une distinction entre la musique vraiment religieuse et celle qui l'est peu. Le critérium permettant de déterminer la première est fixé par la tradition. Prédominance des voix, emploi des formes sévères du style d'imitation, harmonies consonantes et simples, sobriété des modulations; avec cela, sérénité supérieure, esprit de foi et de prière, sentiment et idée toujours présente du « corps mystique du Christ » : tels sont les caractères principaux du genre. La musique peu ou point religieuse songe avant tout à l'*expression*. Elle est dans le cas d'un prédicateur qui chercherait moins à édifier ses fidèles qu'à faire un beau discours. Elle ne répudie pas absolument les formes palestriniennes du chant *a capella*, pas plus que des formes plus anciennes, voisines de la déclamation, mais c'est pour en tirer des effets artistiques, valant surtout par le contraste : elle les encadre en effet de véritables « morceaux » où elle applique aux textes liturgiques les mêmes procédés d'analyse qu'à un poème profane, et qui deviennent ainsi

des tableaux richement colorés. Le compositeur peut y montrer son savoir technique en usant, comme la tradition l'y invite, des formes scolastiques du contrepoint; il y trouve aussi l'occasion d'exprimer de grands sentiments et de traduire des idées en belles images sonores, le texte latin d'une messe résumant tout le drame de l'humaine nature et de l'humaine misère aspirant aux consolations divines.

La musique religieuse contemporaine est le reflet de la foi religieuse de notre époque. Celle-ci s'est transformée; sans doute elle se transformera encore, sous l'influence des tragiques événements de la guerre européenne qui exercera une influence profonde sur la marche de la civilisation. Les passions et les sentiments profanes retentissent nécessairement du monde dans l'église et y trouvent un écho. Nous avons déjà noté cette relation pour l'époque antérieure. C. Franck, qui était profondément chrétien, aura été un des rares représentants, en cette fin de siècle, d'une foi naïve et sincère. Les œuvres religieuses des autres compositeurs ses contemporains ont été inspirées par des idées de terreur, de tendresse, de noblesse, d'austérité, transposées du milieu profane dans le milieu religieux : elles sont, en général, des adaptations souvent intelligentes et adroites de sentiments ou mondains ou philosophiques, et non l'expression d'une foi personnelle ou d'une foi collective. Vainement Niedermeyer, reprenant une idée de Choron, avait fondé l'Institut de musique d'église, pour s'opposer à l'invasion de l'art mondain dans le domaine sacré et établir entre la religion et l'art profane une nette séparation. L'école, ouverte en 1835 par son fondateur (1802-1861), avait reçu la haute approbation du ministre Fortoul; Niedermeyer avait ajouté à son organisation une revue, *la Maîtrise*, dont le rédacteur en chef était le musicographe d'Ortigues (1802-1866), ardent à propager les idées de son associé. L'école eut quelques années de grande prospérité, et put s'enorgueillir d'avoir instruit des musiciens de premier ordre comme G. Fauré, Gigout, Alexandre Georges, Messager, Henri Expert, etc. Après Niedermeyer, elle a été dirigée par son fils, de 1861 à 1865, puis par son beau-frère, Lefèvre, enfin par le gendre de celui-ci, M. Heurtel, co-directeur avec M. Périlhou; ils sont encore en exercice. La *schola cantorum* lui a fait quelque concurrence; mais celle-ci elle-même, depuis la mort de Charles Bordes, n'est pas un foyer qui étende bien loin son action. Nous avons dit la place que tient l'enseignement du plain chant dans l'école dirigée par M. d'Indy. Aujourd'hui l'enseignement de l'orgue et de la musique religieuse a son plus éminent représentant au Conservatoire en la personne de M. Gigout, professeur.

La musique religieuse protestante contemporaine étant restée attachée au chant des psaumes nés avec la Réforme et aux chorals d'origine luthérienne ou même médiévale, il n'existe pour ainsi dire

pas de musique protestante française à notre époque. On peut citer toutefois quelques musiciens ayant composé des pièces d'orgue ou des cantiques destinés aux offices : parmi les morts dans les dernières années du XIXe siècle, M. Ch. Bost et son fils, M. Oeschner, Mlle Hollatd; parmi les vivants, M. Ch. Koechlin (choral à 5 voix développé sur un thème de choral ancien), MM. J. Jemain, Ch. Huguenin, G. Schott, A. Cellier qui ont écrit des cantates et chœurs pour différentes fêtes et des pièces d'orgue.

La musique liturgique a été sérieusement réformée et rénovée en ces dernières années. Après les travaux de Coussemaker, de Nisard (auteur, en 1847, d'une réédition de la *Science et de la pratique du plain chant* par Dom Jumillac, le bénédictin du XVIIe siècle), de l'abbé Cloet (*Restauration du chant liturgique*, 1852), de D'Ortigues (*Introduction à l'étude des tonalités et principalement du chant grégorien*, 1853, et *Traité théorique et pratique de plain chant*, 1856), de Jules Bonhomme (*Principes d'une véritable restauration du chant grégorien*, 1857), d'Adrien de Lafage (*Essais de diphtérographie musicale*, 1862), de l'abbé Raillard (*Explication des neumes*, 1880), le bénédictin Dom Pothier émit une théorie qui a soulevé de vives critiques.

Dans ses *Mélodies grégoriennes* parues en 1883, D. Pothier donne pour base au rythme du plain chant le rythme oratoire d'une belle prose; il formula ce principe important, à savoir que la *virga* n'indique en aucune façon une valeur de durée, et commença à s'inspirer de l'étude des manuscrits, mais timidement encore. Il semblait ne pas vouloir se mettre en contradiction avec les travaux de la Commission de Reims et Cambrai, créée en 1851 pour restaurer le chant grégorien. De plus, dans son livre un peu sommaire, on a pu relever quelques *corrigenda* (des divisions arbitraires et peu défendables introduites dans les phrases mélodiques). En 1889, les Bénédictins de Solesmes furent amenés à reprendre la question *ab ovo*, dans leur *Paléographie musicale* qui a introduit dans la critique tant de documents, d'idées nouvelles et de thèses hardies.

Les services rendus par cette publication monumentale et des opuscules connexes peuvent être ramenés aux points

suivants : 1° application énergique à l'Histoire musicale de la méthode en honneur à l'Ecole des Chartes, c'est-à-dire étude préalable et reproduction très exacte des sources manuscrites; 2° indication d'un programme d'études d'après lequel on pourrait appliquer les principes de la grammaire comparée aux quatre dialectes du plain chant (langues sœurs) rattachés à la musique antique (langue mère) et à la musique moderne (langue dérivée); 3° distinction d'une musique *latine* (le plain chant) où les finales sont toujours *faibles* (ou *atones*) et d'une musique *romane* (celle de Palestrina) où les finales sont *fortes* ou *accentuées;* 4° enfin, par l'étude des notes dites *liquescentes*, placées sous certaines consonnes dans des cas bien déterminés, observations intéressantes sur l'ancienne prononciation du latin. — Aussi bien dans la partie musicale de la *Paléographie* que dans la partie réservée à l'histoire de la liturgie, semble dominer une idée excellente et moderne : celle de l'évolution.

La *Paléographie musicale*, dirigée par Dom André Mocquereau, a eu deux points d'aboutissement atteints après d'habiles et savants travaux d'approche. En apparence, il ne s'agissait d'abord que d'histoire de la notation et de philologie musicale; bientôt est apparu, aux yeux des profanes, le but visé de loin : la critique et la ruine définitive des livres de plain chant édités en Allemagne. En second lieu, les études sur le rythme se sont prolongées en une thèse qui, débordant le domaine liturgique pour s'attaquer à la musique profane, a posé cette affirmation hardie : le temps fort de la mesure est au *levé*; le temps faible est au *baissé*, équivalent à un repos. Une doctrine d'aussi grande envergure a eu des partisans formant école, et aussi des adversaires : Houdart, Gevaert, le P. Thibaut. En somme, le plain chant reste encore, sur plusieurs points, un très beau et très grand problème d'histoire musicale. La décision du pape Pie X (*Motu proprio* du 25 avril 1904), l'adoption par l'autorité de Rome des résultats obtenus par les Bénédictins et généreusement abandonnés par eux au chef de la catholicité, la mission confiée à Dom Pothier (alors abbé de Saint-Wandrille), de rétablir les textes mélodiques, de concert avec une

commission officielle, ont résolu la partie principale du problème au point de vue de la discipline intérieure de l'Eglise : mais au point de vue général de l'archéologie, la controverse n'est pas épuisée.

L'**orgue**, destiné d'abord à une fonction d'église, a montré, au cours du XIXe siècle, une tendance de plus en plus grande à devenir en même temps un instrument de concert. Cette évolution est due aux progrès de la lutherie et au changement des mœurs.

Comme point de départ de cette évolution, on pourrait prendre un décret de 1809 relatif aux Conseils de fabriques, et où il est dit (art. 33) : « *La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, suisses ou autres serviteurs de l'église, appartiennent aux marguilliers.* » Que pouvait-on exiger, observe M. de Bricqueville, d'un malheureux musicien assimilé à un bedeau, à un sonneur de cloches, et dont les titres artistiques étaient examinés par des marguilliers ! Au Conservatoire, lorsque la loi organique du 16 thermidor an III eut institué une classe d'orgue, le titulaire, SÉJAN, organiste de Saint-Sulpice, donnait ses leçons sur un clavecin. Plus tard, on eut un harmonium. La classe d'orgue et d'improvisation ne fut régulière que vers la fin de la Restauration, sous la direction de BENOIST.

L'orgue est une puissance magnifique sous les doigts d'un virtuose. Pour un poète musicien à la fois religieux et *moderne*, doué de sensibilité et d'imagination, il avait de graves lacunes. Obligé de donner au son une intensité toujours égale (sauf le changement de registre, moyen dont un organiste sérieux use sobrement), incapable d'accentuer les notes qui font sentir le rythme et la mesure, il ne peut rendre les fines et changeantes nuances du sentiment ; il répugne à l'expression de la vie individuelle : objectivant le langage de l'âme, il a, selon la remarque de Marx, quelque chose de l'impersonnelle autorité et de la fixité du dogme, à la proclamation duquel il contribue avec éclat, en bon serviteur de la collectivité des fidèles. Ajoutons-y une remarquable lourdeur. L'effort des constructeurs, au XIXe siècle, fut de combler ces lacunes.

Meyerbeer dans *Robert le Diable*, Halévy dans *la Juive*, Verdi dans *le Trouvère*, Gounod dans *Faust* (pour n'en pas citer d'autres), firent emploi de l'orgue en lui conservant, et même en exagérant son caractère religieux; mais par eux une barrière était déjà franchie. Deux inventions assouplirent et allégèrent la majesté de l'orgue. La première, qui fit une véritable révolution, fut celle du levier pneumatique inventé par le facteur anglais Barker (1806-1879); grâce à lui, les claviers devinrent d'une docilité parfaite et perdirent, sous les doigts de l'exécutant, la résistance provenant d'un nombre parfois assez grand de soupapes à ouvrir : on put, comme sur le piano, faire des traits, des trilles, des répétitions de notes très rapides. La seconde fut ce qu'on a appelé improprement la « boîte à expression », soumise à une série de perfectionnements. Dans cette grande boîte furent enfermés les tuyaux composant les différents jeux du clavier supérieur; une pédale, dite d'abord « pédale à cuiller » et placée à l'extrémité du pédalier, permettait de l'actionner à l'aide de lames mobiles. Cette pédale fut remplacée ensuite par une semelle aménagée au milieu de la rangée des appels de combinaisons et réglable avec précision. Enfin, on fit agir cet ingénieux mécanisme non seulement sur le clavier appelé récit, mais sur les trois claviers. Un autre effort des constructeurs fut de doter l'orgue de timbres nouveaux, et d'augmenter sa puissance. On obtenait ainsi un *crescendo* ou un *diminuendo*, permettant de nuancer le son, ce qu'on peut confondre, en y mettant de la complaisance, avec « l'expression ».

Le plus grand orgue du monde est celui de l'Hôtel de Ville de Sydney, en Australie. Il a été construit par MM. Hill et fils (Angleterre), perfectionné par MM. Weigand et Wood. C'est un monstre qui mérite quelques détails. Placé dans la salle qui peut contenir 6 000 personnes, il a coûté L. 16 000 (400 000 francs). Il a 5 claviers, dont 3 expressifs (sauf les 3 jeux à forte pression du solo, un tuba, un clairon, et le contre-tuba de 16 pieds). Le récit, le positif et le solo sont manœuvrés par 3 pédales à bascule. Ces 5 claviers ont 61 notes chacun, un pédalier de 30 notes, 128 jeux parlants, 14 accouplements par la main, 2 par la pédale, 8800 tuyaux et cloches. La soufflerie est manœuvrée par une machinerie à gaz de la force de 8 chevaux. Un jeu qui fait de l'orgue de Sydney un instrument unique est le contre-trombone (en bois) dont le premier

tuyau a 64 pieds de hauteur. Ce fut une excellente idée, — un exemple à suivre pour les grandes villes d'Europe —, de placer dans la « Maison Commune », au centre de la vie sociale, un orgue destiné à rehausser les solennités civiques. Mais il est dangereux, en matière d'art, de dépasser une certaine mesure. Un instrument aussi énorme n'est pas sans inconvénients; le principal est la difficulté de le bien accorder. Voici une liste (dressée par M. Ewald, de Sydney) des 35 orgues les plus célèbres du monde, d'après leur grandeur et leur richesse. Après celui de Sydney viennent les suivants :

	Nombre de claviers et de pédaliers.	Nombre de jeux.	Constructeurs.
2 Riga (cathédrale). . . .	5	128	Hill and Son (Londres).
3 Saint-Sulpice (Paris) . .	5	118	Cavaillé-Coll (Paris).
4 Albert Hall (Londres) . .	4	114	Willis (Londres).
5 Notre-Dame (Paris) . . .	5	110	Cavaillé-Coll.
6 Auditorium (Chicago) . .	4	109	Roosevelt (New-York).
7 Saint-George (Liverpool),	4	100	Willis.

L'orgue de la cathédrale d'Anvers a la 10ᵉ rang, celui du Trocadéro (Paris), le 16ᵉ.

C. **Franck** a été l'organiste et l'improvisateur le plus remarquable de cette période. Après lui, mais avec des qualités de composition bien inférieures, Alex. Guilmant (1837-1912), professeur du Conservatoire et à la *Schola cantorum*, organiste de la Trinité, a occupé une place considérable. Il fut élève de G. Carulli pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue, et de J. Lemmens pour l'orgue. A l'âge de seize ans, il était organiste à l'église Saint-Joseph de Boulogne. Il inaugura les grandes orgues d'Arras en 1861, de Saint-Sulpice en 1862, de Notre-Dame de Paris le 6 mars 1868. En 1871, il succéda à Chauvet (église de la Trinité) et entra en 1876 à la Société des Concerts du Conservatoire. Il prit pour ainsi dire possession de l'orgue du Trocadéro en 1878 et devint professeur au Conservatoire en 1896. De brillantes tournées en Europe et en Amérique consacrèrent sa renommée de virtuose. On lui doit, entre autres compositions, 18 livraisons de *Pièces dans différents styles*, 7 *Sonates*, 1 *Symphonie*, 2 *Marches funèbres*, 1 *Méditation sur le « Stabat »*, un très grand nombre de pièces religieuses. Il excellait dans l'improvisation. Il a constitué un précieux répertoire, les *Archives des maîtres de l'orgue aux XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles*, en collaboration avec M. Pirro.

Il a eu pour successeur au Conservatoire M. E. Gigout (1844), titulaire des orgues de Saint-Augustin depuis 1863; professeur en même temps à l'école Niedermeyer, improvisateur et contrepointiste distingué, de culture et de tenue classique, auteur des recueils *Cent pièces brèves* et *l'Orgue d'Église*. Boëlmann (1862-1897), dans une existence trop courte, a écrit des compositions qui annonçaient une belle carrière, notamment des *Recueils* de pièces diverses et *Heures mystiques* pour orgue.

Parmi les contemporains, il faut citer d'abord M. C.-M. Widor (1845) dont nous avons eu à parler déjà dans divers autres chapitres. Elève, pour l'orgue, de Lemmens, il est, lui aussi, virtuose habile et improvisateur brillant; il a écrit des symphonies pour orgue, œuvres colorées et de solide écriture plus que de sentiment; il est titulaire des orgues de Saint-Sulpice depuis 1869. M. H. Dallier (1849), professeur d'harmonie au Conservatoire, est titulaire des orgues de la Madeleine : il a écrit diverses pièces pour orgue. M. Périlhou est organiste à Saint-Séverin; M. Planchet, organiste et maître de chapelle à la Trinité, a écrit également un recueil de pièces d'orgue et un bel oratorio. — Parmi les plus jeunes, M. Ch. Tournemire (1870), occupe l'orgue de Franck à Sainte-Clotilde; il y donne des improvisations empreintes de sentiment religieux, de formes originales et variées, où se joue souvent une libre virtuosité : ce que nous avons dit, à propos de Franck, de l'improvisation, peut s'appliquer à lui. Il a écrit une pièce symphonique (op. 10), un triple *choral* (op. 41), et de nombreuses autres pièces pour orgue.

M. L. Vierne (1870), organiste de Notre-Dame, est l'auteur de pièces d'orgue d'un style original et personnel; M. L. Bonnet (1884), habile virtuose, organiste à Saint-Eustache, est successeur de Guilmant comme organiste de la Société des Concerts du Conservatoire; M. Dupré (prix de Rome, 1914), organiste à Saint-Denis, a déjà pris une bonne place parmi les improvisateurs et les harmonistes.

Les virtuoses étrangers de l'orgue ont tous été, comme les Français, des compositeurs écrivant pour l'instrument. Très longue serait la liste de ceux qui, au XIX[e] siècle, ont brillamment rempli cette double fonction. Nous cite-

rons seulement les noms les plus illustres. En Belgique, toute une génération d'organistes fut formée par Nicolas Jacques Lemmens (1823-1881), dont la grande *École de l'orgue* est particulièrement en honneur aux Conservatoires de Bruxelles et de Paris. En Angleterre, fut très estimé pour son jeu et ses œuvres très diverses Henry Smart (1813-1879); à l'histoire anglaise appartiennent aussi W. Thomas Best (1826-1897), auteur d'un répertoire très important, *The modern School for the organ* (1853) et de l'*Art of organ playing* (1871), John Charles Ward (né à Londres en 1835), auteur d'une *Nautical Symphony* pour orgue. En Italie, Filippo Capocci, né à Rome en 1840, organiste à Saint-Jean de Latran en 1875, a produit des œuvres très honorables, dont un oratorio sur saint Athanase. En Danemark, Hans Matthison-Hausen (1807-1890) et son fils aîné Gotfred ont été de brillants compositeurs virtuoses. En Hollande, il faut mentionner Samuel de Lange (1811-1884), de Rotterdam, et son fils; en Allemagne, Friedrich Hesse, de Breslau (1809-1863), qui se fit entendre à Paris en 1844 à l'église Saint-Eustache; Ritter (1811-1885), d'Erfurt, auteur d'un répertoire, *Die Kunst des Orgelspiels* (2 vol.) et d'une *Geschichte des Orgelspiels*, du xive au commencement du xviiie siècle (2 vol., 1884); Karl Ludwig Thiele (1816-1848); G. A. Merkel (1827-1885), compositeur remarquable, auteur de sonates, fantaisies, préludes et fugues; en Autriche, le viennois Rudolph Bibl (1832-1902), virtuose et compositeur distingué....

Bibliographie.

La Paléographie musicale (Solesmes, 1889 et suiv.); *La Tribune de Saint-Gervais* (Paris, Schola cantorum). — K. Weinmann : *La Musique d'Eglise*, trad. de Paul Landormy (Paris, 1912). — Fr. de Gevaer : *Les Origines du chant liturgique de l'Eglise latine* (Gand, 1890). — Gastoué : *La Musique d'Eglise* (Lyon, 1911). — N. Rousseau : *L'Ecole grégorienne de Solesmes* (Rome et Tournai, 1910).

CHAPITRE XX

MUSIQUES LÉGÈRES ET MUSIQUES DE PLEIN AIR

L'opérette. — Causes de son succès et de son déclin. — Offenbach, Hervé, Audran, Varney, Ch. Lecocq. — L'opéra-comique voisinant avec l'opérette. — La chanson. — Chants populaires et chants nationaux. — Orphéons, harmonies et fanfares.

Il y eut, sous le second Empire, une grande abondance de pièces portant le titre d'*opérette*, d'*opéra bouffe*, de *folie musicale*, de *parodie*, de *pochade*. Ce pullulement de la verve comique d'ordre inférieur fait songer à la fécondité des anciens dramaturges espagnols, à celle des compositeurs d'opéras italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles, à celle des romanciers modernes. Pour l'esthéticien, ce sont des herbes folles, où brillent quelques fleurs, et qu'on pourrait, sans grand dommage, fouler en passant. Un art qui a produit Palestrina, Bach, Beethoven, Berlioz, Schumann, peut-il s'abaisser au point de se faire le complice d'aussi pauvres choses en plaçant son idéal au-dessous de lui-même? La musique a-t-elle pour fonction de jeter quelque agrément dans des fadaises ou de tourner des chefs-d'œuvre en ridicule? Eh quoi! La première moitié du XIXe siècle crée la symphonie romantique, et la seconde moitié, comme invention d'un genre nouveau, apporte... l'opérette? L'Histoire n'est pas l'esthétique. La farce et la gaudriole sont aussi anciennes que la société; on peut cependant rattacher l'opérette, dans la seconde moitié du XIXe siècle, à des causes prochaines : littérairement, elle est une extension du vaudeville mis à la mode, à partir de 1815, par Scribe et la légion de ses imitateurs; musicalement, elle

continue, développe, et encadre de flonflons la chanson du XVIIIe siècle, dont nous avons montré les richesses dans un précédent volume, et la comédie à ariettes. En dehors de l'influence des mœurs, la dissémination du genre tient à un fait assez important : la liberté des théâtres, qui, après avoir été proclamée par la Constituante (loi du 13 janvier 1791), restreinte par le premier Empire (en 1806 et 1807), fut rétablie en 1864 (décret du 6 janvier). Comme il n'y a plus de monopole, les opérettes sont jouées un peu partout : à l'Opéra-Comique et au Théâtre-Lyrique, aux Bouffes, aux Variétés, au Théâtre des Champs-Elysées, aux Folies-Marigny, au Théâtre Lafayette, à l'Alcazar d'été, au Théâtre des Folies-Saint-Germain, etc. L'art ne gagne pas à ces facilités d'exécution et de diffusion. Enfin, il faut rappeler que le monde officiel du second Empire était peu favorable à la musique. Napoléon III ne l'aimait pas; les préférences de l'impératrice Eugénie allaient aux charades et aux chasses; celles de la princesse Mathilde aux arts du dessin. Aux Tuileries, à Fontainebleau, bien qu'on cherchât vaguement à imiter des coutumes d'ancien régime, la musique était négligée. A Compiègne, furent souvent appelés les artistes de la Comédie-Française, ceux du Vaudeville, de l'Odéon, du Palais-Royal; jamais ceux de l'Opéra-Comique. Cette époque de pseudo-démocratie, de scepticisme et de plaisir, où l'étiquette avait un étrange laisser-aller, créa ou favorisa la vogue de l'opérette. Le duc de Morny protégeant Offenbach est un fait réel ayant la signification d'un symbole.

Théophile Gautier écrivait en 1844 : « Le vaudeville a pour lui l'avantage d'être tout à fait français (non pas grammaticalement, hélas!); c'est une forme éminemment nationale.... *Il est fâcheux que des préoccupations classiques empêchent les écrivains en renom de s'emparer de cette forme si souple, si commode, si facile aux caprices, qui se prête à tout, même à la poésie!* » Ces deux observations s'appliquent exactement à l'opérette et à ses diverses formes. Schumann a montré, dans sa musique de piano, qu'on pouvait faire des chefs-d'œuvre, en traitant de tout petits sujets; on imagine très bien un compositeur écrivant une musique de grande valeur sur un livret d'opérette;

mais, sans jamais aller au fond d'un sujet, et sans chercher une fine couleur d'orchestration, nos musiciens bouffes ne sont préoccupés que de trouver des airs gais, bien rythmés, faciles à retenir; ils semblent fournir l'article courant à un théâtre de *Menus plaisirs* du peuple et de la petite bourgeoisie.

Dans une profession de foi publiée par la *Revue et Gazette musicale de Paris*, le 20 juillet 1856, Jacques Offenbach esquissait l'histoire de l'opéra-comique en France, depuis *Blaise le Savetier* de Philidor (1759). Après avoir caractérisé le talent d'A. Thomas, de Reber, de Grisar, de V. Massé « qui s'est efforcé de *faire grand* avec *Galathée*), de Gevaërt, qui « a fait large et sombre », de Bazin, Boulanger, Duprato « qui ont beaucoup de talent et d'esprit », Offenbach se plaint que le progrès de l'art ait eu pour rançon l'amoindrissement et la décadence du genre opéra-comique proprement dit, lequel « a disparu, ou à peu près, de la scène française ». Il concluait ainsi :

« Le théâtre des Bouffes-Parisiens veut essayer de ressusciter le genre primitif et vrai.... C'est dans les esquisses musicales renouvelées de l'ancien opéra-comique, dans la *farce* qui a produit le théâtre de Cimarosa et des premiers maîtres italiens, qu'il a rencontré son succès : non seulement il entend y persévérer, mais il veut creuser ce *filon* inépuisable de vieille gaîté française. Il n'a d'autre ambition que de faire *court*, et si l'on y veut réfléchir un instant, ce n'est pas là une ambition médiocre. Dans un opéra qui dure à peine trois quarts d'heure, qui ne peut mettre en scène que quatre personnages, et qui n'utilise qu'un orchestre de trente musiciens au plus, il faut avoir des idées et de la mélodie *argent comptant*. Notez encore qu'avec cet orchestre exigu, — dont se sont pourtant contentés Mozart et Cimarosa, — il est fort difficile de cacher les fautes et l'inexpérience que dissimule un orchestre de quatre-vingts musiciens.... Un retour au passé n'est pas pour nous le dernier mot du progrès; mais, en admettant que le genre exploité par le privilège des Bouffes-Parisiens ne soit que le *premier échelon* du genre, encore faut-il que ce premier échelon existe, si l'on veut que l'ascension ait lieu! »

Il serait oiseux d'insister sur certaines idées de cette esthétique où le désir de prendre appui dans le passé s'atténue d'un hommage de convenance rendu au progrès, et où l'art bouffe prétend se mettre au travail dans l'intérêt d'un art plus sérieux. Un des points faibles est ce mot « *gaîté* » qui est plein d'équivoque, et dont on ne saurait faire abus pour tout excuser. Il y a de la gaîté dans *la Belle Hélène*; il y en a aussi dans *la Flûte enchantée* de Mozart et dans un Scherzo de Beethoven. Les parodies de l'ancienne foire Saint-Germain ont créé sans doute un précédent éventuel; mais il est contestable qu'il faille lui donner une suite. On pourrait dire que le sort de ces parodies était lié à celui de la foire elle-même. Quoi qu'il en soit, cette sorte de préface aux excentricités prochaines du théâtre des Bouffes était judicieuse, convenable avec adresse, et, en somme, correcte.

A la suite du petit plaidoyer que nous avons résumé, Offenbach ouvrait un concours d'opérette, tout comme on ouvrit, à Bruxelles, un concours de symphonie. Un jury fut constitué avec Auber, Melesville, Halévy, A. Thomas, Scribe, Saint-George, Leborne, Gounod, V. Massé, Bazin, Gevaërt. Cet aréopage, choisi pour garantir la légitimité du genre qu'on voulait remettre en honneur, eut Auber pour président. 78 candidats envoyèrent des manuscrits; 65 étaient de Paris, 13 de la province. Bazin fut nommé rapporteur; 6 opérettes furent retenues comme les meilleures : elles étaient signées des noms de Bizet, Demerssmann, Jules Erlanger, Ch. Lecocq, Limagne et Maniquet (de Lyon). Le prix fut décerné, *ex æquo*, à G. Bizet et à Ch. Lecocq, tous deux auteurs, sur le même livret, du *Docteur Miracle*.

Ce livret, écrit par Léon Battu et Ludovic Halévy, met en scène un jeune officier prétendant épouser la fille d'un podestat de Padoue qui a beaucoup d'antipathie pour les militaires. Le jeune officier se déguise d'abord en cuisinier et sert une mauvaise omelette au podestat qui *se croit* empoisonné. Un docteur — qui n'est autre que l'officier déguisé — se présente alors et promet de guérir le podestat s'il lui accorde la main de sa fille. L'œuvre de Bizet, qui avait alors dix-neuf ans, fut jouée la première (1857). On loua un « quatuor de l'omelette », et, çà et là, des promesses de talent.

En citant les compositeurs dont il voulait continuer l'œuvre, Offenbach oublia celui qui peut passer pour avoir été, dès 1848, le rénovateur du genre : le compositeur-chanteur Hervé.

Florimond Roger, dit Hervé (né à Houdain, près d'Arras, le 30 juin 1825, mort à Auteuil, le 4 novembre 1892), qui avait commencé par être organiste dans différentes églises de Paris, et notamment à Saint-Eustache, occupait les mêmes fonctions à la maison de santé de Bicêtre; on a pu, avec raison, supposer que l'incohérence, les coq-à-l'âne dont fourmillent ses livrets (écrits en grande partie par lui-même) provenaient directement de la fréquentation, pendant plusieurs années, des malades du célèbre hospice. Hervé débuta, en 1848, au Théâtre-Lyrique, avec un *Don Quichotte et Sancho Pança.* Après avoir été chef d'orchestre du Palais-Royal (1851), il fonda et dirigea les Folies Nouvelles, où il donna, en 1856, *le Compositeur toqué.* De 1857 à 1869 parurent trois de ses pièces les plus connues : *l'OEil crevé*, *Chilpéric*, *le Petit Faust.* Après un voyage dans le Midi et au Caire, il se fixa à Londres, où il donna, à Covent-Garden, des concerts « à la Strauss » et devint chef d'orchestre de l'Empire-Théâtre. Il se fit naturaliser anglais en 1874. Jusqu'à son retour en France, en 1890, il donna presque chaque année une pièce nouvelle, notamment : *Fla-Fla*, *la Noce à Nini*, *la Roussotte* (avec Lecocq).

Acteur, auteur et directeur, Hervé avait monté, à son théâtre, la première œuvre d'Offenbach, *Oyayaye*, et la première de Léo Delibes : *Deux sous de charbon* (l'une et l'autre ayant Jules Moinaux comme librettiste). Il jouait lui-même ses pièces ; il avait le sens du comique cocasse et burlesque, et possédait une voix de ténor très léger qui ne manquait ni de justesse ni d'agrément. « Sous le farceur, a écrit Victorin Joncières parlant d'Hervé, il y avait un artiste, un musicien remarquablement doué qui eût été capable d'écrire des œuvres sérieuses. Hervé le sentait bien et aimait à parler des compositions religieuses qu'il écrivit au temps où il jouait de l'orgue à Saint-Eustache. Jusqu'à ses grands succès des dernières années de l'Empire, Hervé fut éclipsé par Jacques Offenbach, dont le nom symbolise pour beaucoup la musique d'opérette.

— Né à Cologne, le 21 juin 1819, Juda Eberscht emprunta son pseudonyme à une ville rhénane, Offenbach. Arrivé tout jeune à Paris, il y étudia la musique, et surtout le violoncelle, dont il joua à l'orchestre de l'Opéra-Comique. Il avait, sur cet instrument, une virtuosité supérieure, « excentrique » même (au dire de la *Gazette musicale*); en mai 1853, il donna un Concert, à la Salle Herz, où, avec une grande fantaisie sur des airs de *Guillaume Tell* et un trio sur la prière de *Moïse* pour deux violons et violoncelle avec accompagnement d'orgue et de piano, il joua l'andante de la Sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven pour piano, transcrit par lui-même. Des romances, des mélodies le firent d'abord connaître En 1851, il était

nommé chef d'orchestre du Théâtre-Français ; il y resta quatre ans, écrivant parfois des critiques musicales à *l'Artiste*. Protégé par Morny, il obtint la permission d'ouvrir, aux Champs-Élysées, un petit théâtre, où il fit représenter des œuvres à deux ou trois personnages. *Entrez, Messieurs, Mesdames! Une Nuit blanche, les Deux Aveugles*, etc. Bientôt, il se transportait dans la salle Comte, passage Choiseul, qui devint les Bouffes-Parisiens. C'est là que furent donnés, entre autres : *Ba-ta-clan* (1855), *Tromb-al-Cazar* (1856), *la Rose de Saint-Flour* (*id.*), *le Mariage aux Lanternes* (1857), *Mesdames de la Halle* (1858), *Orphée aux Enfers* (*id.*), l'une de ses œuvres les plus populaires; *Geneviève de Brabant* (1859), *Barkouf* (1860), *la Chanson de Fortunio* (1861), *M. Choufleuri* (*id.*), *les Bavards*, (1863), *Lischen et Fritzchen* (1863); *la Belle Hélène* (1864), *Barbe-bleue, la Vie parisienne* (1866). Cette année-là, il abandonna le théâtre qu'il avait créé, et se fit jouer sur d'autres scènes (Variétés, Palais-Royal, etc.) jusqu'en 1872, où il prit la direction de la Gaîté. De 1866 à 1872, il donnait, entre autres, *la Grande Duchesse de Gérolstein* (1867), *la Périchole* (1868), *la Princesse de Trébizonde* (*id.*); *Vert-Vert* (1869), *les Brigands* (1870), puis *le Roi Carotte, Fantasio* (1872), *la Jolie Parfumeuse* (1873), *Madame l'Archiduc* (1874), *le Voyage dans la Lune* (1875), *Madame Favart* (1879), etc. Offenbach, ayant écrit quatre-vingt-dix partitions, mourut à Paris le 5 octobre 1880, laissant presque achevée celle des *Contes d'Hoffmann* qui, terminée par Guiraud, fut représentée à l'Opéra-Comique, le 10 février 1881.

L'œuvre considérable d'Offenbach, qui suffit à lui seul pour assurer un répertoire, a été jugé parfois avec sévérité, parfois avec indulgence. « L'opérette, a écrit M. Camille Bellaigue, l'opérette, dont Offenbach a été le maître par excellence, naquit et vécut sous l'Empire. Elle fut un article de Paris et du Paris impérial. *Orphée aux Enfers* et *la Belle Hélène, la Grande Duchesse* et *Barbe-bleue* sont les exemplaires les plus éclatants, — la remarque est de M. Jules Lemaître, — du seul genre dramatique relativement nouveau qu'ait produit la seconde moitié du XIXe siècle; la première moitié ayant inventé le drame romantique. Et ce genre a fait la joie d'une génération insouciante sans doute, pour son malheur et le nôtre, mais gaie, spirituelle et brillante. Joie frivole et peut-être funeste : elle eut une petite part en nos immenses malheurs. » (*Offenbach*, dans la *Revue hebdomadaire* du 23 avril 1910.) « Ce fameux quadrille d'*Orphée*, dit Francisque Sarcey, dans un article souvent cité, a emporté dans son tourbillon frénétique toute notre génération. Est-ce qu'aux premiers sons de cet orchestre enragé, il ne vous semble pas voir toute une société se soulevant d'un bond et se ruant à la danse ? Elle réveillerait des morts, cette musique. Comme ces rythmes, tantôt sautillants, tantôt furieux, avaient l'air d'être faits pour communiquer une trépidation morale aussi bien que physique à tout ce public de désaccordés pour qui la vie n'était qu'une espèce de danse macabre ! Au premier coup d'archet qui mettait en branle les dieux de l'Olympe et de l'Enfer,

il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernement, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande. » Sarcey oublie que la sarabande était une danse grave et très lente. « Offenbach, écrivait Pierre Véron en 1865, a un mérite qui en prime bien d'autres : il est de son temps; il a créé la musique gouailleuse qui sied à une époque comme la nôtre; et puis, *rara avis*, il possède la mélodie. Un grand succès ne s'explique peut-être pas toujours au premier coup d'œil, mais au second on pénètre les motifs. Nous autres Français, nous avons beau faire pour nous grimer en gens sérieux, nous serons toujours les amis décidés de la fantaisie facile et agréable. On nous a voulu claquemurer dans l'algèbre; on nous a donné des *Tannhäuser*; on nous a voulu forcer à mettre à nos goûts une cravate blanche bien raide, bien empesée. Plus de romances comme autrefois pour égayer l'oreille. L'album du passé est mort. Mais non mort tout à fait; il s'est transformé et est devenu l'opérette, — un album en action. Voilà pourquoi la renommée n'est pas muette à l'égard d'Offenbach. Et elle a raison, à condition qu'à force de la faire parler, on ne lui donnera pas une extinction de voix. » (Article publié dans *la France musicale* du 13 août 1865.) Quinze ans après Véron, M. A. Pougin, dans le supplément de la *Biographie universelle*, de Fétis (t. II, art. Offenbach), rapprochait lui aussi, à un point de vue plus technique, Wagner d'Offenbach (!) pour les opposer l'un à l'autre : « Dans un temps où une certaine école musicale, marchant sur les traces de M. Richard Wagner, et enchérissant encore sur les défauts de cet artiste puissant *mais incomplet*, semble vouloir exclure de la musique deux de ses éléments essentiellement constitutifs, le rythme et la tonalité (!), il est facile de supposer, dit-il, que le public devait bien accueillir un musicien qui, réagissant à son tour contre une tendance funeste, se présenterait à lui en exagérant et en exaspérant, si l'on peut dire, le double sentiment rythmique et tonal. C'est précisément ce qu'a fait M. Offenbach : doué d'une certaine veine mélodique vulgaire, il appuyait sur les contours de certains motifs que leur caractère trivial destinait à plaire à la foule, et en les accompagnant d'un orchestre à la fois criard et malingre, il poussait le rythme à son extrême puissance et le rendait parfois entraînant. D'autre part, la pauvreté de son harmonie, son ignorance absolue de la modulation rendaient ses petits chants faciles à retenir et les faisait passer de bouche en bouche. » Quant à Wagner lui-même, il a reconnu bien volontiers le « génie » d'Offenbach, notamment dans la préface d'*Une Capitulation*, cette « comédie à la manière antique », beaucoup plus dirigée contre Offenbach lui-même que contre les Parisiens du Siège (voir *Gesammelte Schriften*, t. IX, p. 4).

Les œuvres d'Offenbach ont eu, à Paris seulement, des milliers de représentations : on comptait, à la fin du XIX[e] siècle, plus de 1 250 représentations d'*Orphée aux Enfers;* de 800 de *la Vie parisienne;* de 700 de *la Belle Hélène;* de 500 de *la Grande-Duchesse;* 400 des *Brigands;* 300 de *Barbe-Bleue;* 250 de *la Périchole*.

— Au cours des quarante dernières années, l'opérette française, perdant peu à peu du caractère outrancier ou parodique de ses créateurs, a marqué une tendance à se rapprocher de l'opéra-comique. Parmi les plus célèbres auteurs d'opérettes, il faut citer : Ch. Lecocq, Audran, Varney, Planquette, Vasseur, Messager.

Charles Lecocq, né à Paris le 3 juin 1832, élève de Bazin, Halévy et Benoist, débuta, grâce au concours institué par Offenbach en 1857, par la partition du *Docteur Miracle* (*ex æquo* avec Bizet). Se distinguant de ses prédécesseurs par une plus grande correction d'écriture, il ne rencontra un premier grand succès qu'au bout d'une dizaine d'années, avec *Fleur de thé* (1868). *Les Cent Vierges*, *la Fille de Mme Angot*, *Giroflé-Girofla* (1854), *la Petite Mariée* (1876), *le Petit Duc* (1878), qui firent la fortune du théâtre de la Renaissance, lui ont assuré une popularité universelle; *la Roussotte*, *le Cœur et la Main*, *le Jour et la Nuit* (1882), *la Princesse des Canaries* (1883), *Ali-Baba* (1887), et vingt autres œuvres moins heureuses, n'ont fait que la confirmer. On compte, à Paris seulement, plus de 2 000 représentations de *la Fille de Mme Angot.*

Edmond Audran (né à Lyon le 11 avril 1842), élève de l'École Niedermeyer, débuta à Marseille, où son père dirigeait le Conservatoire, par *l'Ours et le Pacha* (1862); quinze ans plus tard, il obtenait un premier grand succès avec *le Grand Mogol*, joué à la Gaîté et qui fonda sa réputation; *la Mascotte*, jouée aux Bouffes, le 29 décembre 1880, fit de lui l'un des compositeurs d'opérettes les plus célèbres (plus de 2000 représentations en ont été données à Paris en vingt ans); *Gillette de Narbonne* (11 novembre 1882, au même théâtre); *la Cigale et la Fourmi* (Gaîté, 1886), *Miss Helyett* surtout (aux Bouffes, 12 novembre 1890), dont le succès égala celui de *la Mascotte; l'Oncle Célestin* (1891), *la Duchesse de Ferrare* (1895) et diverses autres œuvres, ont fait de lui l'émule applaudi de M. Ch. Lecocq. — Robert Planquette, né à Paris le 21 juillet 1840, élève du Conservatoire, écrivit une vingtaine d'opérettes, à partir de 1873 : en 1877, avec *les Cloches de Corneville*, il obtenait un succès inouï, qui se traduisit par des centaines de représentations consécutives (plus de 2 000 à Paris à l'heure actuelle). Parmi ses œuvres ultérieures, il faut citer *Rip* (1882) et *Surcouf* (1887.)

Louis Varney, fils de l'auteur du *Chant des Girondins*, mort à Paris le 19 août 1908, a fondé sa réputation sur *les Mousquetaires au Couvent* (Bouffes, 1880), *Fanfan la Tulipe* (1882), *l'Amour mouillé* (1887), *Riquet à la houppe* (1889), *le Papa de Francine* (1896), œuvres qui se rapprochent en général plus de l'ancien opéra-comique que de l'opérette d'Offenbach. — On peut en dire autant des anciennes partitions de M. André Messager (né à Moulin, le 30 décembre 1853), dont nous avons déjà parlé (ch. xvi). Il a écrit dans le genre de l'opérette *François les Bas-Bleus* et *la Fauvette du Temple* (1883-1885) et, plus récemment, *les P'tites Michu* (1904). — Léon Vasseur (né à Bapaume en 1844), élève également de l'École Niedermeyer, mérite d'être cité pour une partition qui obtint un grand succès en 1872 : *le Timbre d'argent.* A notre époque, M. Claude

Terrasse a renouvelé le genre de l'opéra-bouffe avec *le Sire de Vergy*, *le Mariage de Télémaque*, *la Fiancée du Scaphandrier*, etc., qui nous ramènent parfois à la tradition des maîtres et créateurs du genre : Hervé et Offenbach.

— Il n'existe pas d'étude d'ensemble sur l'opérette française. On peut citer cependant l'article important de M. Paul Souday dans la *Revue encyclopédique* (t. X, 1901, p. 601 et suiv.); celui de M. H. Quittard dans la *Grande Encyclopédie*; la biographie d'*Offenbach*, par M. André Martinet (1807); et *Offenbach en Amérique*, par Alb. Wolff (1877).

— Beaucoup d'ouvrages portant le titre d' « opéras-comiques » sont en réalité des opérettes. L'opérette est un vaudeville dont les couplets ont pris de l'importance; l'opéra-comique est une opérette qui a grandi.

Dans cette catégorie intermédiaire un peu équivoque nous plaçons les « opéras-comiques » de Reber : *le Père Gaillard* (3 actes, 1852); *les Papillottes de Monsieur Benoist* (1 acte, 1853); *les Dames capitaines* (3 actes, 1857); — ceux de G. Nadaud, écrits d'ailleurs pour le salon : *Porte et fenêtre* (1850), *le Docteur Vieuxtemps* (1854), *la Volière* (1855); — ceux de Ch. Poisot : *le Paysan* (1850), *le Coin du feu* (1851), *les Terreurs de Monsieur Peters* (1856), *Rosa la rose* (1868); — ceux d'Henri Potier : *Mademoiselle de Méranges* (1842), *le Caque du couvent* (1846), *Il signor Foscarello* (1848), *le Rosier* (1859); — ceux de Justin Cadaux : *les deux gentilshommes* (1851), *les deux Jaket* (1852), *Colette* (1853). Nous ajouterons, d'après la Bibliothèque du Conservatoire : *Mesquita la sorcière* (3 actes, 1851), de Xavier Boisselot; *les Fiançailles de Rose* (2 actes, 1852), de Villeblanche; *la Sérafine* ou *l'Occasion fait le larron* (1851), d'Alfred de Saint-Julien; *Deucalion et Pyrrha*, opéra-comique-parodie de Montfort (1855); *Freluchette*, *le Nid d'Amours*, *la Perruque de Cassandre* (1856), pièces en un acte de Montaubry; *Jacqueline* (1 acte, 1856), d'Osmond. Le savant Gevaert ne peut échapper ici à une mention; il est l'auteur du *Billet de Marguerite* (3 actes, 1854), des *Lavandières de Sautarem* (3 actes, 1855), de *Quentin-Durward* (*id.*, 1858), du *Diable au moulin* (1 acte, 1859), du *Château Trompette* (1860), du *Capitaine Henriot* (1864). Sans vouloir donner une liste exhaustive, nous citerons encore, de Frédéric Barbier, *Une Nuit à Séville* (1 acte, 1855); d'Ad. Blanc, *Une Aventure sous la Ligue* (1857); de M. *de Saint-Rémy*, pseudonyme du comte de Morny, *le Mari sans le savoir*, 1 acte, sur paroles de L. Halévy et Servières (1861); de Th. Semet, *les Nuits d'Espagne* (1857), *la Demoiselle d'honneur* (3 actes, 1858), *Gil Blas* (5 actes, 1860) et *la Petite Fadette* (3 actes, 1869); d'E. Anthiome, *Semer pour récolter* (1 acte, 1866); de Mme *Clémence Valgrand*, pseudonyme de la comtesse Grandval, *les Fiancés de Rosa* (1 acte, 1863); de Mme Ugalde, *la Halte au moulin* (1 acte, 1867); d'Alph. Pellet, *Sous les Palmiers* (2 actes, 1875)....

Au Théâtre-Lyrique, année 1853: *la Ferme de Kilnoor* (2 actes), de Varney; *Guilhery le trompette*, pièce de Picard, refaite par Scribe, arrangée par de Leuven et Beauplan, musique de l'Italien Sarmiento;

Tabarin, 2 actes, de G. Bousquet; *le Lutin de la vallée*, légende en 2 actes et 3 tableaux, de Saint-Léon et Gautier; *les Amours du Tasse*; opéra-féerie, 4 actes, de Grisar; *le Colin-Maillard*, 1 acte (livret de Michel Carré et Jules Verne), d'Aristide Hignard; *la Moissonneuse*, 4 actes, de Vogel; *Bonsoir Voisin!* opéra-comique en 1 acte, livret suggéré à Brunswick et A. de Beauplan par un dessin de Gavarni, musique de Poise; *le Danseur du roi*, ballet-pantomime en 3 actes, d'Alboize et Saint-Léon. *Véronique* (3 actes, 1898), de A. Messager; de Cl. Terrasse, *les Travaux d'Hercule*, 3 actes (1901); *la Petite Femme de Loth*, 2 actes (1901); *la Fiancée du scaphandrier* (1902); *Chouchette*, 1 acte (1902); *la Botte secrète* (1903); *Péché véniel*, 1 acte, *M. de la Palisse*, 1 acte; *Paris, ou le bon juge*, 2 actes (1906); *le Marquis et le Marmiton* (1908); *le Mariage de Télémaque*, *les Transatlantiques*, *Pantagruel*, 5 actes (1911-12); de Fr. Thomé, *Barbebleuette*, pantomime (1901). Et la plupart des œuvres de Ch. Lecocq, *la Fille de Mme Angot* (1872), *Giroflé-Girofla* (1874), *le Petit-Duc* (1878), *le Jour et la Nuit* (1882).

Quant aux *opérettes* mêmes, la liste en serait trop longue et offrirait peu d'intérêt. Nous renonçons à la publier.

— Au-dessous encore de l'opérette, il y a la **Chanson**, dont il est nécessaire de dire quelques mots. Les cafés-chantants, nés au xviiie siècle avec le boulevard du Temple, sont devenus des cafés-concerts dont la vogue a été à son apogée sous le second Empire. Le Paris de Napoléon III a vu s'ouvrir, après l'Horloge et les Ambassadeurs, le Café Moka, le Cadran, le Café de France, le Cheval-Blanc. On y débitait une musique vulgaire sur des paroles tantôt sentimentales et patriotiques, tantôt d'un comique énorme et caricatural. Les protagonistes du genre furent alors la célèbre Thérèsa, et les chanteurs Gustave Nadaud, E. Chebroux, J.-B. Clément. Après la guerre, le genre s'est transformé, sous l'impulsion de Rodolphe Salis, créateur du Chat-Noir et seigneur de la Butte-Montmartre. Ce n'est plus le café-concert, c'est la « boîte ». Les célébrités du nouveau genre, pour la plupart auteurs et interprètes de leurs propres œuvres, sont Jules Jouy, Mac-Nab. Tinchant, René Esse, Fursy, Aristide Bruant; celui-ci met en musique l'argot faubourien. Ces « chansonniers » sont les héritiers de Loïsa Puget et de Romagnési, et la chanson d'aujourd'hui remplace la romance d'autrefois. Mais dans la chanson, il y a moins de sentiment et d'attendrissement et plus de gaîté et de persiflage politique. Le goût de la bourgeoisie a évolué; l'esprit public, si l'on peut le faire intervenir ici, s'est développé, et les producteurs ordinaires de ce genre inférieur ont étendu le champ de leur répertoire. La musique, d'ailleurs, y tient moins de place encore que dans la romance. Celle-ci comportait encore un certain art du *bel canto*, qui impliquait de la musique, si médiocre fût-elle. De la chansonnette de notre temps, la musique a à peu près disparu; elle est un prétexte à diction et la plupart de ses interprètes les plus populaires (tel Fursy) manquent presque complètement de voix. Les « boîtes » paraissent depuis quelques

années avoir trouvé une concurrence redoutable dans les « cinémas » ! Leur règne aura duré quelque trente ans.

— Le nationalisme musical est représenté, dans chaque pays, par les **mélodies populaires** et par la couleur propre qu'elles donnent à la musique savante, lorsque les compositeurs font usage de ces mélodies, soit par une citation directe, soit par voie d'imitation. Pour chaque nation parculière prise comme point de vue, leur ensemble constitue l'*exotisme,* aimé des modernes.

Les mélodies populaires sont les formes les plus anciennes et la base même de l'art tout entier. Elles sont l'œuvre personnelle de chanteurs naïfs et bien doués dont le nom s'est perdu ; si l'on a quelque raison de voir en elles le fruit d'un travail collectif et anonyme, c'est qu'en les adoptant et en oubliant peu à peu leur origine, le peuple, agent de déformation par excellence, les altère beaucoup, si bien que la communauté y met ainsi quelque chose d'elle-même. Au moyen âge et dans la période de la Renaissance, elles étaient l'aliment principal de la composition ; on les faisait pénétrer jusque dans les messes écrites pour l'Église. Elles formaient une sorte de fonds international sur lequel les musiciens exerçaient leur ingéniosité. Les recueils publiés au xvie siècle par Petrucci à Venise, par Jacques Moderne à Lyon, par Attaignant à Paris, par Pierre Phalèse à Anvers, etc., nous ont fait voir qu'elles circulaient d'un pays à l'autre, avec ces chanteurs qui, partis des Pays-Bas et des Flandres, allaient prendre du service à la cour des ducs de Bourgogne, dans la chapelle des rois de France ou celle des papes. Mais le domaine de cette production et de ces migrations était en somme assez restreint. Il appartint aux modernes de l'élargir ; ils surent, grâce au progrès des études historiques, comprendre l'importance des mélodies propres à des civilisations différentes, et leur signification aussi bien pour l'ethnographe que pour l'artiste.

C'est dans la seconde moitié du xviiie siècle que commença le progrès. L'*Almanach des muses* de 1767 donne une *Cansou langodouciéno* ; le *Journal de Musique historique, théorique et pratique* de 1773 publie, avec un

morceau de musique antique, « Dithyrambe à Calliope », une autre romance languedocienne et une « mélodie populaire russe ». En 1779 paraissent les *Mémoires* où le Jésuite missionnaire Amiot et l'abbé Rounier parlent pour la première fois de la musique chinoise; et un an après, dans son *Essai sur la musique*, J.-B. de Laborde consacre un chapitre (t. II, l. IV, IX) aux Chansons du Danemark, de la Norvège et de l'Islande; il cite, paroles originales et musique, « telles qu'on les chante encore en Islande », trois chansons anciennes scandinaves qu'il tenait de Jacobi, secrétaire de la Société des sciences de Copenhague. L'an VI de la République, Villotteau est amené en Égypte par le général Bonaparte pour « recueillir des notes sur la musique des Arabes, des Coptes, des Arméniens et divers peuples de l'Orient ».

En Angleterre avaient paru le recueil de John Parry (*Ancient british music of the Cimbro-Britons*, 1742) et son répertoire de vieilles mélodies écossaises, gaéliques, anglaises (*A collection of Welsh, English and Scotch airs*, 1761); les *Musical and poetical relicks of the welsh bards* (1786), dont la dernière édition comprenait 225 mélodies gaéliques. — En Suède, le pasteur Afzelius et Geijer, professeur à l'Université d'Upsal, donnèrent, en 1814-16, un recueil de *mélodies populaires* suédoises.

Les compositeurs s'intéressèrent de bonne heure à la nouveauté des thèmes et des rythmes qui leur étaient offerts, comme en témoignent, dans les suites du XVIIIe siècle et dans les œuvres des grands classiques, les titres *alla Turca*, *alla Polacca*, *all'Ungarese*. Beethoven a écrit des Variations sur un grand nombre d'airs populaires russes, irlandais, etc. Chopin, pénétré des mélodies et de l'esprit du pays natal, fut, dans des œuvres raffinées, le premier représentant du nationalisme.

Au milieu du XIXe siècle, grâce à de hautes initiatives, fut tracé, pour les études d'histoire musicale, un très beau plan d'organisation dans lequel s'inséra, un peu tardivement, l'idée de la chanson populaire et de son importance. Les causes de cette excellente innovation (abandonnée dans la suite par les Français, mais reprise par les Allemands) dépassaient les limites du domaine musical.

Les chants nationaux sont une annexe non négligeable des chants populaires. Comme ces derniers, ils donnent lieu à des observations fort intéressantes, parfois aussi déconcertantes. N'est-on pas surpris de voir qu'un étranger, comme Spontini, est l'auteur de l'hymne national prussien? que le roi Don Pedro a écrit l'hymne national portugais? que l'hymne national polonais est sorti d'une opérette française? que l'hymne national roumain est l'œuvre d'un Allemand? que l'hymne grec est d'origine italienne? que l'hymne national anglais a pu être attribué à un Lulli? et que pourtant tous ces hymnes, *devenus* populaires, portent manifestement l'empreinte du génie des peuples qui les chantent, et qu'ils sont un sujet d'étude fort important pour l'ethnographe? La musique « populaire » est un monde, non pas seulement par l'abondance des documents qu'elle offre à l'esprit d'observation, mais aussi et surtout par l'extrême délicatesse, et parfois l'inextricable difficulté des problèmes qu'on y trouve à résoudre. Dans les États modernes, qui ne sont pas des enceintes renfermant des races pures, mais qui sont soumis à mille influences du dehors déterminées par des causes multiples et entrecroisées, il y a d'abord une création musicale toute personnelle; le nom de l'auteur survit parfois; peu à peu le chant créé prend, comme les chants de l'Eglise, le caractère d'un bien de la communauté; et dans ce passage de l'individuel au collectif, les altérations sont nombreuses.

Les hymnes nationaux sont tous de date assez récente. Au moyen âge, il n'y en a pas. Ils apparaissent avec la formation des États modernes. Esthétiquement, ils ne sont pas une œuvre d'art proprement dite, le résultat d'une certaine recherche de la beauté ou d'une inspiration, mais un fruit de la politique et du patriotisme, la résultante de certaines circonstances. La plupart des auteurs sont des musiciens médiocres; c'est très exceptionnellement qu'un J. Haydn en a composé un. Ils peuvent, au point de vue de leur contenu littéraire, être partagés en deux groupes : les uns ont pour objet la personne d'un monarque; ils exaltent sa souveraineté bienfaisante, dans la guerre ou dans la paix; les autres sont relatifs à la vie d'une nation, à certains événements de son histoire, à ses joies et à ses deuils, à ses révolutions, etc. En somme, il y a les hymnes pour le monarque et les hymnes pour le peuple. Plusieurs sont pour les deux à la fois. Les peuples du Nord ont été les premiers à chanter des hymnes nationaux. Le besoin du même usage s'est fait sentir

plus tard et plus faiblement chez les peuples méridionaux. Il y a même tels peuples du Sud qui n'ont pas d'hymnes et se contentent d'une marche, comme les Espagnols (*marcha reale*, *marcha Grenadera*, adoptée sous Philippe IV, dans la première moitié du XVIIIe siècle), et les Turcs (marcha *Hamidié* écrite par l'Égyptien Nedjib pacha, d'après un modèle occidental).

Certains hymnes nationaux ont eu le même pouvoir d'expansion que les chansons populaires et, comme elles, tendent à entrer dans le domaine de la grande composition pour devenir œuvre d'art et reprendre un caractère personnel. Notre *Marseillaise*, sur les origines de laquelle nous ne reviendrons pas, a pénétré un peu partout, même en Allemagne. Robert Schumann, alors à Vienne (1833) où notre chant national était interdit par la police, se fit un malin plaisir d'en introduire le thème principal dans son opus 26 (*Carnaval viennois*); il l'inséra ensuite dans son ouverture pour l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe, enfin, de façon géniale, dans son magnifique lied *les Deux Grenadiers*. En 1840, R. Wagner, alors à Paris, imitait cet exemple à la fin d'une composition écrite sur une poésie (traduite) de Heine. De même Litolff, à la fin de son ouverture *Robespierre*, Franz Liszt dans son poème symphonique *Héroïdes funèbres*, Mendelssohn dans l'opéra *Bärenhäuter* (le Fainéant), et une foule d'autres compositeurs de tous pays. Dans sa curieuse ouverture intitulée *1812*, Tschaikowski a réuni, en contrepoint, la *Marseillaise* et l'hymne russe.

— En Angleterre, on trouve un type des hymnes royaux, le *God save the King*, remarquable par ce fait qu'il s'est répandu dans toute l'Europe, en prenant tour à tour un vêtement prussien, saxon, hessois, etc. C'est une prière pour la gloire et le bonheur du souverain. Elle date du printemps de 1743, au moment où George II venait de remporter la victoire de Dettingen. Quel en est exactement l'auteur? On l'a attribuée tour à tour à John Bull, à Lulli, à Purcell, Händel, Young, Smith, etc. Récemment, l'Allemagne et la Suisse l'ont revendiquée comme leur propriété. En Allemagne (dans le n° 316, du 10 juillet 1894, du *Journal de la Croix*, la *Kreuzzeitung*), E. Handtmann a entrepris de prouver que la mélodie de l'hymne anglais était empruntée à un ancien chant de pèlerins (en Silésie), qui eux-mêmes l'auraient probablement empruntée à un ancien chant liturgique.... A Genève, Kling a soutenu que l'hymne anglais était tiré du chant national suisse célébrant la victoire des Genevois sur le duc de Savoie (1602), et qui fut chanté pour la première fois en 1603 dans une fête anniversaire. Ensuite, cette mélodie serait passée en Angleterre où le virtuose claveciniste John Bull (1523-1628) l'aurait remaniée. — D'après Fr. Chrysander (1er fascicule du *Jahrbuch für Musikalische Wissenschaft*, 1863), l'auteur des paroles et de la mélodie serait Henry Carey, musicien-poète né à Londres aux environs de 1696, dans les papiers posthumes duquel on trouva une cantate pour la fête de George II, qui contenait (?) le *God save the King*, lequel, recopié et remanié, parut dans le *Thesaurus musicus* (p. 22), publié en 1744 par John Simpson.

En tout cas, cette mélodie célèbre ne tarda pas à faire son chemin sur le continent. En 1760, un luthiste bavarois l'arrange pour son instrument (travail conservé au *Musée germanique* de Nuremberg); en 1766, on la trouve dans un livre de chant des francs-maçons hollandais imprimé à la Haye. En 1790, elle pénètre en Danemark : Heinrich Harries (1762-1802) la publie avec le titre suivant : « Lied, à chanter par les sujets danois pour la fête de leur Roi, sur la mélodie de l'hymne populaire anglais ». En 1793, avec un nombre de strophes restreint, elle est publiée avec le titre : « Chant populaire *berlinois* » et la signature « Sr », abréviation probable de « Sutor », traduction latine du nom de l'arrangeur, Balthasar Schumacher, qui avait travaillé sur le texte de Harries. En Bavière, en Saxe, dans le Wurtemberg, en un mot dans les pays anglo-saxons, l'hymne anglais se répand, plus ou moins altéré. (Cf. Wilhelm Tappert, *Die Prussischen National hymnen*, dans *Die Musik*, année 3, cahier 24.)

Les Américains eux-mêmes l'ont chanté pendant la guerre de 1861.

Les Anglais ont un autre hymne national, celui que Southey a appelé *Rule Britania* et qui est de caractère politique. Ses origines sont beaucoup mieux connues. En commémoration du roi George Ier (mort en 1727) et pour célébrer la fête de la princesse Sophie-Charlotte de Brunschwig, James Thomson, le poète auteur du livret des *Saisons*. écrivit un « masque » (sorte de cantate solennelle) intitulé *Alfred*, qui fut joué en 1740. La musique était de Th.-Aug. Arne. A la fin de cet ouvrage se trouvait un hymne qui chantait l'antique indépendance de l'Angleterre et prophétisait sa souveraineté sur les mers; les paroles et la musique, comparables à ce que Hændel a écrit de mieux, provoquèrent un grand enthousiasme : elles reparurent dans un autre « masque » de la même année : *le Jugement de Paris*, et devinrent populaires.

L'auteur du *Rule Britania*, cet Arne si oublié aujourd'hui, fut, en son temps, un grand compositeur très estimé, exerçant une influence assez profonde et jouant un rôle historique. Né à Londres en 1710, fils d'un tapissier et formé au collège d'Éton, plus tard, « docteur en philosophie » de l'Université d'Oxford, contemporain de Hændel dont il combattit l'influence à une époque où presque tous les musiciens anglais étaient les plagiaires du maître saxon, il a écrit des oratorios (justement oubliés) et une trentaine d'opéras, sérieux ou comiques, dont les deux meilleurs sont *Cymon* (1767) et *le Choix d'Arlequin;* de la musique pour les drames de Shakespeare. Il mourut en 1806, après avoir dépensé toute sa fortune en recherches... d'alchimie.

— L'hymne national russe, aujourd'hui très familier aux oreilles françaises, est aussi un hymne personnel, une prière ayant pour objet un souverain. Il est fort beau lorsqu'il est chanté à plusieurs parties et produit un profond effet. Il se compose (officiellement) pour les paroles de deux strophes, dont la seconde est l'œuvre de Tchaïkowski (1814); la première fut écrite une vingtaine d'années plus tard. La musique fut composée en 1833, sur l'ordre du Czar

Nicolas Ier, par le maître de chapelle et major général Alexis Lwoff (1799-1870), musicien très distingué, violoniste virtuose souvent applaudi (à Paris aussi bien qu'à Berlin, Leipzig, etc.). Mais il est vraisemblable que la récente Révolution russe (1917) ne le conservera pas.

— L'Autriche est (avec le Schleswig-Holstein et la Prusse) le seul pays de langue allemande qui ait un hymne national : c'est le lied de J. Haydn : « Dieu protège notre empereur Franz ! » — paroles de Lorenz Leopold Haschka — qui fut chanté pour la première fois, le 12 février 1797, et adopté immédiatement comme hymne national et officiel. Haydn l'avait conçu à quatre parties (comme on peut s'en convaincre en voyant le thème des brillantes variations qu'il a insérées dans son *Quatuor de l'empereur*). — Cet hymne a pénétré dans l'Allemagne du Nord; on le retrouve dans le *Chorübunsbuch* (livre pour exercices de chant choral), p. 63, publié par Becker et Kriegeskotten à l'usage des écoles de Berlin, sur les paroles célèbres de Hoffmann von Fallersleben : « Deutschland, Deutschland über alles » (l'Allemagne par-dessus tout !). En Autriche, le texte littéraire a subi quelques modifications (édit. de 1854). L'œuvre de Hadyn a donné lieu, elle aussi, à des discussions. M. Wilhelm Tappert, dans son étude *Wanderme Melodien*, Berlin, 1890, p. 7-10, a voulu prouver que l'hymne autrichien était emprunté à un air très ancien, datant du XIVe siècle.... (Cf. *Haydn et Nicolo Zingarelli*, par Anton Schmid, Vienne, 1847.) Débat un peu vain.

— Il est singulier que l'hymne national prussien soit l'œuvre de Spontini ! Le roi Frédéric-Guillaume III fit sa connaissance à Paris en 1814, le trouva séduisant, et l'emmena à Berlin, à des conditions très brillantes. Son crédit devint si grand, qu'en 1821, lorsque fut joué en grande pompe son opéra *Olympia*, le Président du « Collège de la censure », dans ce royaume à la spartiate où tout se faisait militairement, signa un ukase qui interdisait formellement aux journaux d'adresser la moindre critique à Spontini (!!)... Un des premiers actes de Spontini, une fois installé à Berlin, fut la composition du chant aujourd'hui populaire *Who ist das Volk*, etc., sur des paroles pitoyables de L. Dunker (mort en 1842). Un décret conféra le titre officiel à cette chanson, chantée le 3 août 1820, pour la fête de Fr.-Guillaume III, et depuis, exécutée dans toutes les cérémonies officielles. Elle est chantée aussi dans les écoles. Je la retrouve dans le *Liederbuch* de Ph. Beck, à l'usage des Écoles supérieures de jeunes filles, Leipzig, 1909 (*Borussia*, n° 45 du recueil). Le texte littéraire original avait cinq strophes; le mauvais poète C. Al. Herklots (1750-1830) en ajouta plus tard quatre. Lorsque l'Empire fut proclamé (le 18 janvier 1871), on eut l'idée assez saugrenue de ressusciter l'hymne de Spontini. Le mot *Borussia* (Prusse) fut remplacé par *Germania*, et le mot *König* (Roi) par *Kaiser* (Empereur). Avec ce changement, l'hymne reçut à Berlin un accueil enthousiaste, mais pour des raisons, on le devine, qui n'étaient pas toutes d'ordre musical.

— Les pays scandinaves, bien qu'ayant un monarque, ont été long-

temps privés d'hymnes nationaux. L'hymne suédois, œuvre du musicien Otto Lindbald (1809-1864), est de 1848; délaissé par le peuple, et en usage seulement dans les cérémonies officielles, il a été remplacé par le vieux chant *Tiel svonska fosterjorden* (*A la patrie suédoise*! poésie de Dybeck). Mais, à son tour, le monde officiel a paru le délaisser; un concours officiel a été ouvert pour la production d'un hymne national : il n'a pas donné de résultats. L'hymne national norvégien — dans un pays où il y a des airs populaires si beaux et si caractéristiques — n'a rien de local et d'original, comme expression. Remarquable surtout par l'ardeur italienne de son rythme, il est l'œuvre d'un amateur, Christian Blom (1787-1861), qui n'était que très peu musicien. Il date, pour les paroles et la mélodie, de 1820. L'origine de l'hymne national danois remonte à la victoire navale remportée en 1644 par Christian IV sur la Suède. Sur des paroles de Johan Ewald (1743-1791), le compositeur Johan Hartmann (1729-1793) écrivit une mélodie; l' « hymne » fut exécuté pour la première fois au théâtre de Copenhague, le 3 janvier 1780, et devint tout de suite « national ».

— La Hollande possède deux hymnes nationaux : l'un pour le souverain, l'autre pour le peuple. Celui qui a pour objet « Guillaume de Nassau » est le plus ancien; c'est un chant héroïque, se rapportant à l'époque de lutte de l'indépendance contre la tyrannie espagnole; c'est un chant populaire, dans le vrai sens du mot. Au cours des siècles, il a subi des modifications assez notables. En 1830, dans le conflit avec la Belgique, un second hymne, celui de J. G. Wilms, a paru, mais ne put éclipser celui-là.

— En 1830, dans les mêmes circonstances politiques qui agirent sur la Hollande, la Belgique se donna un hymne national. Le poète Jenneval avait écrit des vers très agressifs contre les Hollandais; en 1860, l'homme d'État Charles Rogier écrivit un texte nouveau, plus pacifique, expurgé de tout esprit de provocation et se bornant à exalter le sentiment patriotique belge. Mais l'ancienne musique, composée sur le poème de Jenneval, fut conservée. Elle est de François Van Campenhout (1797-1848), assez médiocre, rappelant le vieux chant *Aux temps heureux de la Chevalerie*, la marche du *Tancrède* de Rossini, bien d'autres airs encore. Son rythme, très accentué, est assez commun. Le style a l'emphase de certaines compositions du XVIII[e] siècle : c'est *la Brabançonne*.

— L'Italie — le pays le plus *vocal* du monde — n'a pas eu d'hymne national pendant longtemps, et les raisons en paraissent évidentes, l'unité italienne étant de date bien récente. C'est en 1858, pendant la guerre, que le chef de musique militaire Olivieri écrivit une mélodie sur des vers enflammés de Mercantini (mélodie intermédiaire entre l'air d'opéra et la marche de parade). Cet hymne s'appelait *Inno di guerra dei cacciatori delle Alpi*. Il fut d'abord chanté, en effet, par les volontaires de la brigade des chasseurs alpins. Sa popularité date de 1860; les *Mille* l'adoptèrent, et, depuis, il s'appela *Hymne de Garibaldi*. Le trait principal du morceau est *Va fuora d'Italia*, *Hors d'ici les étrangers* (*Autrichiens*)!

— L'Espagne n'a pas d'hymne national. Elle a seulement une *marche royale* (dont la mélodie est d'origine française), arrangée par Espinosa. Cette marche n'a nullement le caractère vif qu'on prête volontiers aux Méridionaux. Elle est, au contraire, lente et solennelle (60 pas à la minute).

— L'hymne national portugais offre plusieurs particularités originales. C'est Dom Pedro Ier (monté sur le trône en 1826) qui le composa en 1822, pour célébrer à la fois la patrie, le Roi et la Constitution. Cet hymne a l'allure de l'ancien *aria* italien; et il contient un passage : « *Viva, viva, viva o Rey* ! » qui, musicalement, se retrouve tel quel dans l'hymne national grec.... Mais la jeune République lusitanienne attend le sien.

— Les Hongrois nous fournissent un exemple curieux qui permet de voir, dans une certaine mesure, comment se forme une mélodie populaire. Ils ont un hymne national, puissant, très beau (qui, détail curieux, finit en *pianissimo* délicat). Cet hymne, qui a supplanté la fameuse marche de Rakoczy, est le résultat d'un concours officiel, institué en 1842, et dont le vainqueur fut le compositeur national *Franz Erkel* (1810-1893). La tessiture de cet hymne est presque d'une octave et demie, ce qui est très rare dans les airs populaires; il a des syncopes, adaptées à la langue hongroise et qui paraissent bizarres quand le texte est traduit dans une autre langue. En 1844 apparut un second hymne national, sorti lui aussi d'un concours officiel dont le vainqueur fut le musicien Benjamin Egressy (1814-1851).

— La Grèce a un hymne national, un « hymne de la liberté », composé (pour les paroles) en 1823, par Dionysios Solomos. C'est l'hymne le plus long que nous connaissions. Il n'a pas moins de 158 strophes de 4 vers chacune. La musique en fut écrite beaucoup plus tard, en 1844, par Nicolaos Mantzaros (1795-1872), qui avait fait toutes ses études musicales en Italie; l'hymne grec s'en est ressenti !

— L'hymne national de Bohême, paroles de J.-H. Tyl, musique de Franz Skroup (1801-1862), offre cette particularité — en un pays où le fanatisme religieux et la guerre ont fait rage — d'être une idylle où l'on chante les beautés pittoresques du pays.

— En Pologne, il y a au moins deux hymnes nationaux. Le premier est de 1797, poème et musique du général Wybicki. Il fut chanté pour la première fois par la Légion polonaise formée en Italie par le général Dombrowski sous Bonaparte. Il n'est nullement « révolutionnaire ». Le second, œuvre musicale de Kurpinski, offre un cas étrange. C'est la reproduction très reconnaissable de la mélodie (*Qu'on soit jalouse...*) qui se trouve dans l'opérette française de J.-P. Solié, *le Secret*, parue en 1797. M. Tappert croit qu'une troupe de passage a porté cette mélodie en Pologne. Il est plutôt vraisemblable que les deux textes musicaux ont une source populaire commune; et cette source nous est inconnue.

*
* *

Si la musique était l'apanage d'une élite, si elle n'était accessible qu'à la classe riche et intelligente, qu'à ceux qu'une longue instruction à mis à même de pénétrer tous les secrets de son langage, elle manquerait à sa principale vocation qui est avant tout d'être un art social. Mais ses moyens de communication avec le peuple sont nombreux; il n'est pas permis, dans une histoire de la musique, d'en oublier deux de réelle importance, les **Orphéons** et les **Harmonies**, qui représentent ce qu'on a appelé justement la musique de plein air.

La création des Orphéons est due à Bocquillon, dit Wilhem (1781-1842). Elle eut pour origine des cours d'enseignement musical. Après différents essais couronnés de succès (1819), Wilhem fut nommé professeur à l'École polytechnique, puis dans les Écoles de la Ville de Paris (1820). Une première réunion, en 1829, des élèves de ces Écoles, pour faire chanter des morceaux d'ensemble, fit approuver la méthode Wilhem par le baron de Gérando. Les réunions mensuelles de l'*Orphéon* commencèrent en 1833. Deux ans plus tard, Wilhem était nommé directeur général de l'enseignement musical, à Paris. En 1836, il ouvrait des cours pour les adultes, réunissant, en 1839, 570 élèves, qui se joignaient aux Écoles pour les réunions générales de l'Orphéon. A la mort de Wilhem, son principal collaborateur, Joseph Hubert (1810-1878?), lui succéda, comme « délégué général pour l'inspection de l'enseignement ». En 1852, une modification fut apportée à l'Orphéon : Gounod fut nommé directeur général de l'enseignement et de l'Orphéon; Hubert resta inspecteur; Halévy était chargé d'écrire une méthode nouvelle. L'Orphéon donnait alors deux grandes séances annuelles; celles de 1861 réunirent 2 000 élèves des écoles, enfants et adultes, au Cirque Napoléon, sous la direction de Pasdeloup et Bazin. Gounod ayant démissionné en 1863, ces deux maîtres devinrent directeurs, le premier, pour la rive droite, le second, pour la rive gauche. Bazin fit instituer des concours entre les écoles les plus remarquables : ces concours existent encore aujourd'hui. En 1865, l'enseignement du chant devenait obligatoire dans les lycées et écoles normales. Mais peu à peu, la méthode Wilhem était abandonnée. En 1873, les deux directions furent réunies en une seule au profit de Bazin, assisté de deux inspecteurs. A sa mort (1878), on divisa le service en trois circonscriptions, réduites à deux depuis. Danhauser (1835-1896) fut nommé inspecteur principal; deux inspecteurs (V. Sieg, 1837-1899, et Paureau) étaient sous ses ordres. M. A. Chapuis lui a succédé en 1894, avec deux inspecteurs divisionnaires :

MM. de Martini (1895) et Drouin (1899). Cette même année 1899, M. Chapuis reconstituait l'*Orphéon municipal*, dont les auditions annuelles réunissent environ 1 500 exécutants au Trocadéro.

En 1904 furent créés des cours du soir pour les adultes (hommes 21; femmes 11). De la même année date la création de l'*École de chant choral*, due à l'initiative de M. Henri Rodigue, sous la présidence effective de M. J. d'Estournelles de Constant.

Dans la banlieue de Paris, l'organisation de l'enseignement du chant dans les Écoles date de 1865; M. Laurent de Rillé en était inspecteur général.

En province, les Orphéons ou sociétés chorales se développèrent, selon la méthode Wilhem, à partir de 1830. En 1859, on en comptait 700 en France : un festival donné à Paris réunit 6 000 chanteurs. En 1860, 3 000 orphéonistes français se rendaient à Londres. C'est vers cette époque que l'Orphéon atteint son apogée. En 1861, on comptait 48 concours réunissant 800 sociétés chorales. Celle d'Alger est fondée en 1860 par Salvator Daniel (1830-1871; directeur du Conservatoire à la Commune de Paris); celle d'Oran, en 1862, par l'organiste Pascal.

En 1863, le nombre des sociétés françaises dépasse 1 500; on en compte 1 233 avec 247 500 adhérents en 1867. On évaluait le nombre de ces sociétés, vers 1910, à 2 200 approximativement. Le nombre de toutes les sociétés, chorales, musicales (harmonies, fanfares, etc.), était alors d'environ 9 000, avec 450 000 adhérents. Ces derniers chiffres, comparés à ceux de 1867, n'indiquent pas précisément un progrès, puisque, si le nombre des sociétés a presque triplé, celui des exécutants n'a pas même doublé. Mais le développement des sociétés de sport leur a fait une concurrence fort sensible.

Aujourd'hui, ces sociétés, dont toute l'activité n'a pour but que des concours plus ou moins artistiques, se divisent, à ce point de vue spécial, en dix classes réparties en six divisions.

Le répertoire des sociétés chorales est formé uniquement d'œuvres modernes, dont les plus anciennes remontent à Ambroise Thomas, Niedermeyer, et surtout Laurent de Rillé qui a été leur fournisseur le plus abondant en même temps que leur organisateur le plus actif. Le chœur des soldats de *Faust*, celui des chasseurs du *Freischütz* ont été adaptés et exécutés fréquemment par les Orphéons. Gounod (*l'Hymne à la France*, *le Vin du Gaulois*); C. Saint-Saëns (*les Guerriers*, *les Soldats de Gédéon*, *les Titans*, etc.); Th. Dubois (*Après la moisson*, *Hymne au Printemps*, *les Voix de la Nature*, *le Chêne et le Roseau*, etc.); Paladilhe (*En avant! l'Abeille*, etc.); A. Chapuis (*le Coq gaulois*, etc.); E. Pessard (*le Charlatan*, *les Fils de la Gaule*, *le Guet*, etc.); L. Delibes (*Avril*, *Marche des soldats*, *Pastorale*, etc.); H. Maréchal (*Notre Père*, *Nos compagnes*, *l'Ennemi*, *le Sommeil de la Gaule*, etc.); Paul Vidal (*le Feu Follet*, *le Chant des glaives*, etc.), et d'autres compositeurs contemporains ont écrit pour Orphéons des œuvres musicales de valeur qui ont amélioré et rajeuni leurs programmes. Mais ils n'ont pas encore utilisé l'admirable richesse de nos musiciens de la

Renaissance dont M. H. Expert a reproduit et publié les œuvres sous le titre : les *Maîtres musiciens de la Renaissance française*. Ils trouveront dans les *Chansons* de nos Trouvères et les *Psaumes* de cette époque une mine inépuisable, aussi riche en pièces descriptives qu'en œuvres de sentiment et de la veine française la plus savoureuse. L'exécution comporte une connaissance du solfège et de l'harmonie, une solidité de la voix et une finesse de l'ouïe que les musiciens souvent improvisés des Orphéons ne possèdent pas toujours.

— La réorganisation des musiques militaires (1854) et la transformation des instruments de cuivre par Sax ont exercé une influence considérable sur le développement des *Harmonies et Fanfares*. Ces sociétés fleurissent principalement dans la région du Nord de la France, tandis que les Orphéons règnent sur le Midi. Les Harmonies sont composées d'éléments très diversement équilibrés. L'*Harmonie des Mineurs de Denain* comprend : 1 petite flûte, 6 grandes flûtes, 3 hautbois, 2 petites clarinettes, 4 clarinettes solos, 12 1res clarinettes, 12 2es et 3es clarinettes, 1 clarinette-basse, 1 saxophone-soprano, 3 saxophones-altos, 1 saxophone-ténor, 2 saxophones-barytons, 1 saxophone-basse, 6 cornets, 3 trompettes, 3 cors, 7 trombones, 5 bugles, 5 altos, 4 barytons, 8 basses *si* ♭, 2 contrebasses *mi* ♭, 2 contrebasses si ♭, 1 caisse roulante, 1 caisse claire, 1 cymbalier, 1 grosse caisse; total, 102 exécutants. La *Musique municipale* de Douai : 11 flûtes, 8 hautbois, 2 petites clarinettes, 32 grandes clarinettes, 11 saxophones, 6 bassons, 3 trompettes, 7 cornets à pistons, 9 trombones, 5 bugles (dont un petit), 4 cors, 3 altos, 2 barytons, 11 basses, 2 contrebasses *mi* ♭, 2 contrebasses *si* ♭, 2 contrebasses à cordes, 3 batteries avec timbales.

Les meilleures d'entre elles ont des éléments qui leur permettent d'aborder les œuvres d'exécution difficile. Les perfectionnements de la facture instrumentale et la transformation des anciens instruments de cuivre en instruments à piston, l'adjonction même, dans quelques musiques, d'instruments à cordes, en ont fait des équivalents des orchestres symphoniques. Il en est résulté qu'elles peuvent exécuter, la plupart du temps sans altération, des œuvres symphoniques et de théâtre dans leur tonalité originale.

Les Fanfares peuvent aussi, grâce à l'étendue que le chromatisme a donné aux saxhorns, exécuter des œuvres de toutes les tonalités, mais leur champ d'opération est plus restreint; elles ont la richesse et l'éclat, mais non la variété et la souplesse des harmonies. Voici la composition de la *Fanfare d'Hautmont* qui est peut-être la plus importante et la mieux outillée : 1 saxophone-sopranino *mi* ♭, 2 saxophones-sopranos *si* ♭, 3 saxophones-altos, 3 saxophones-ténors, 2 saxophones-barytons, 1 saxophone-basse, 1 petit bugle *mi* ♭, 6 bugles solos, 12 1ers bugles, 4 2es bugles, 4 3es bugles, 1 alto solo en *fa*, 4 altos en *mi* ♭, 4 barytons, 4 cornets à pistons, 2 trompettes *si* ♭, 2 trompettes en *fa*, 4 cors, 8 trombones, dont un en *mi* ♭, 1 basse solo, 9 basses, 2 contrebasses *mi* ♭, 1 contrebasse *fa*,

1 contrebasse *si* ♭, 1 timbalier, 1 grosse caisse, cymbales, 1 caisse claire : 85 exécutants.

Mais la plupart des Fanfares (et il n'est pas de petite ville qui n'ait la sienne) ne comptent que 25 musiciens, et souvent moins.

Elles ne sont pas aptes à interpréter les mêmes œuvres que les plus grandes et que les Harmonies; aussi ont-elles un répertoire à elles, formé de quelques transcriptions et adaptations et de morceaux écrits par des compositeurs, la plupart chefs ou anciens chefs, qui en ont la spécialité.

Bibliographie.

Harmonie et Mélodie, par C. Saint-Saëns (chapitre sur Offenbach).
Anthologie de la chanson française, par Pierre Vrignault (Paris, Delagrave).

Les Hymnes nationaux des pays de l'Europe (*Die Nationalhymnen der europæischen Vœlker*, par Emil Bohn, Breslau, Marcus, in-8°, 75 p. avec un supplément d'airs notés). — Il existe plusieurs études sur les hymnes nationaux (cf. *Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reiches*, par O. Bœhm, Wismar, 1901; — le répertoire *Characteristic Songs and dances of all nations*, publié par J.-D. Brown et A. Moffat. Londres, 1901; *Eine Nationalhymnen Sammlung*, dans les cahiers de l'*Intern. Musik Gesellschaft*, année 2, par Hermann Albert; etc....

Dans la revue *Paroles et usages* (*Wort und Brauch*), que publie, sous la direction de MM. Théodor Siebs et Max Hippe, une Société allemande de Folklore (*die Schlesische Gesellschaft für Volkskunde*), M. Emil Bohn, professeur honoraire de science musicale à l'Université de Breslau, a donné une très substantielle et excellente étude sur les hymnes nationaux des pays d'Europe. Il y a, à Breslau, une société de chant qui, dans un concert historique spécial, en a chanté 24, avec les paroles originales. L'opuscule que nous signalons fait suite à cette exécution.

L'*Orphéon* (*Sociétés chorales, Harmonies* et *Fanfares*), par Henri Maréchal et G. Parès (s. d.).

TROISIÈME PARTIE

LES COURANTS NOUVEAUX

> De nouveaux besoins de l'esprit, du cœur et du sens de l'ouïe imposent de nouvelles tentatives et même, dans certains cas, l'infraction des anciennes lois.
>
> (BERLIOZ, *Mémoires*.)

CHAPITRE XXI

SYMPHONIE ET MUSIQUE DE CHAMBRE

Le renouveau de la symphonie et de la musique de chambre. Causes diverses et origines. Th. Gouvy et Reber, C. Saint-Saëns, Ed. Lalo, César Franck, E. Chausson, P. Dukas, Ch. Tournemire. — Les grandes Sociétés de concerts. Musique pure et musique à programme. — La Société des Concerts du Conservatoire. — Pasdeloup et les concerts populaires. — Liste des œuvres exécutées par l'orchestre Colonne-Pierné, par l'orchestre Lamoureux-Chevillard. — Le concert historique. — La Société nationale de musique et la Société de musique indépendante (S. M. I.). — M. Gabriel Fauré, MM. Florent Schmitt, Roger-Ducasse, Kœchlin, M. Emmanuel.

La musique instrumentale a pris en France, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, un essor considérable. C'est un fait qui ne souffre pas de contestation. Jusqu'où faut-il remonter pour fixer les origines de ce renouveau et quelles en sont les causes?

A l'aube du mouvement nous trouvons deux noms : Gouvy et Reber. Théodore Gouvy est peu connu, et son œuvre semble un peu pâle. Ce fut pourtant un musicien de race, ayant les plus hautes parties du compositeur. Une des singularités de sa nature fut l'éclosion un peu inattendue et tardive de son talent, nullement préparé par des antécédents de famille et d'éducation. Né le 3 juillet 1819 à Goffontaine, près de Saarbrück, de parents Lorrains, riches industriels qui, après 1870, optèrent pour la France, il vint à Paris en 1836 pour des études de droit qu'il négligea en suivant les leçons de Henri Herz qui, depuis 1825 environ, était un pianiste compositeur fort estimé et recherché. Il fréquentait chez Ad. Adam qui, deux fois par mois, réunissait chez lui les musiciens en renom. Aux

concerts du Conservatoire, il entendit la symphonie en *la* majeur de Mendelssohn, qui paraît avoir fait sur lui l'impression décisive. C'est en mai 1839 qu'il commença à suivre, pour la composition, les leçons d'A. Elwart (élève de Fétis et de Lesueur, prix de Rome de 1834); des voyages en Allemagne entrepris sur les conseils de son ami le violoniste Carl Eckert, puis en Italie (1845), continuèrent son éducation. De retour à Paris, dans la maison du pianiste Charles Hallé (qui, avec Alard et Franchomme, vulgarisait Beethoven), il noua des relations personnelles avec Chopin, Berlioz, Halévy, Zimmermann, les peintres R. Lehmann et B. Fries, etc....

Écrire, à pareille époque, de la musique pure et la faire accepter du public était une entreprise difficile. Le 7 février 1846, devant un public d'invités, Gouvy fit jouer sa première symphonie, chez M. de Rez, par un orchestre d'amateurs. Il s'adressa ensuite à la direction des concerts du Conservatoire, sans obtenir de réponse. Alors, à ses frais, il se fit entendre à la salle Sax, sous la direction de Tilmant (7 avril, puis 17 décembre 1847), avec le concours de Hallé. L. Kreutzer, critique musical de l'*Union*, écrit alors : « Avec la centième partie du talent que possède M. Gouvy, on a le droit d'être joué sur tous les théâtres lyriques, de porter la décoration de la Légion d'honneur, d'être membre de l'Institut, et de gagner trente mille francs par an; mais pourquoi diable M. Gouvy écrit-il des symphonies? » La symphonie en *fa* majeur fut jouée avec succès (16 avril 1849) à la salle Sainte-Cécile (par la société *Union musicale*), puis à Leipzig (24 janvier 1850) où elle fut saluée par la *Deutsche Allgemeine Zeitung* « comme l'œuvre d'un Français de race, sachant allier le sérieux allemand aux qualités élégantes de son pays ». Félicien David, qui était président de *l'Union musicale*, vint offrir lui-même à Gouvy de jouer ses œuvres. Berlioz parla ainsi de la 3e symphonie du jeune compositeur : « J'ai trouvé fort belle, dans la plus sérieuse acception du terme, une symphonie de M. Gouvy.... L'adagio, conçu dans une forme nouvelle et sur un plan colossal, m'a fait éprouver autant d'étonnement que d'admiration. Qu'un musicien de l'importance de M. Gouvy soit encore si peu connu à Paris,

et que tant de moucherons importunent le public de leur obstiné bourdonnement, c'est de quoi confondre et indigner les esprits naïfs qui croient encore à la raison et à la justice de nos mœurs musicales. » La renommée semble commencer pour Gouvy le 10 juin 1853, date de l'exécution, à la salle Herz, de sa symphonie en *ré* majeur. Jules Lecomte, critique musical du *Siècle*, plaçait l'auteur sur la même ligne que Gounod : « Ce concert, écrit-il, l'a bien posé dans l'opinion des juges compétents, et on peut dire de sa *prodigalité artistique que c'est de l'argent bien placé.* » Le compositeur se faisait donc jouer encore à ses frais! Mais bientôt Pasdeloup l'accueille; ses œuvres se font applaudir à Leipzig, Cologne, Metz, Mannheim, Heidelberg, Dresde, Brême, Karlsruhe, Amsterdam, Vienne.

Outre les 4 symphonies, les compositions de Gouvy, jusqu'en 1868, sont les suivantes : 2 quatuors à cordes (1857); 18 lieder (1857-8, paroles de Moritz Hartmann); le trio en *fa* majeur (1859); le quintette pour piano et instruments à cordes (op. 24, 1861); 12 chœurs pour voix d'hommes (1859); le *Décaméron* (10 pièces pour piano et violoncelle, *id.*); 2 sonates pour piano (1860); une sérénade pour piano et quatuor, 13 chœurs a capella (1865); 5 trios; 5 duos pour piano et violon (*id.*); Hymne et marche en forme d'ouverture (1861); 40 lieder sur des poésies de Ronsard (1866-8), plus 18 sonnets et chansons de Desportes (1867); 2 sonates pour piano à 4 mains (1867-8); 3 élégies pour 2 soprani et piano (*id.*); la *Pléiade Française*, 12 compositions d'après des poètes du XVIe siècle (*id.*).

Le 12 décembre 1868 s'ouvrirent pour Gouvy les portes, jusqu'alors infranchissables, des concerts du Conservatoire, pour l'exécution de sa symphonie en *fa*. Encouragé par ce succès, il écrivit en 1869 une 3e sonate pour piano à 4 mains, 2 cahiers de valses, un « symphonie brève » (variations symphoniques avec un rondo), 6 duos pour piano et violon, et un quintette pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. Dès lors, les principales sociétés de musique de chambre lui furent ouvertes : la *Société classique* d'ARMINGAUD, TURBAN, MARS et JACQUARD; les *Séances de musique de Chambre* de DELAYE, WHITE, HOLLANDER, WAEFELGHEM, et HOLLMANN; le quator LAMOUREUX, COBLAIN, ADAM, TOLBECQUE, et celui de MARSICK; le trio DELABORDE,

Hammer et Jacquard. Nous le voyons cependant, jusque vers 1873, se plaindre de l'indifférence du public français. Il écrit encore un *Octuor* (op. 71) pour instruments à vent et une *Suite gauloise* pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; mais il semble qu'un certain découragement l'incline vers d'autres genres. A ses œuvres purement instrumentales viennent s'ajouter un *Stabat*, un *Requiem*, une *Messe* et une série de Cantates : *Œdipe à Colone* (op. 75), *Iphigénie en Tauride* (op. 76), *Electre* (op. 85), *Egill* (op. 86), *Polyxène* (op. 88). Dans la dernière période de sa vie, un peu par notre faute, l'Allemagne parut avoir ses préférences artistiques, et c'est dans les villes d'outre-Rhin que ses plus belles œuvres furent exécutées. Il mourut à Leipzig, le 21 avril 1898; ses restes furent transférés à Oberhombourg.

Gouvy est certainement un musicien très distingué, sinon de premier rang. Par son goût un peu austère pour la musique pure, il fut en avance sur la plupart de ses contemporains français. Comme symphoniste, il ne s'est pas placé parmi les grands créateurs, mais il a eu le mérite d'être d'abord fécond en un genre qui est le premier de tous et de montrer de fines qualités très estimables : élégance, précision du rythme, aptitude à penser musicalement, clarté, bonne tenue classique. Peut-être ne lui manqua-t-il que d'être pauvre, malheureux, et très passionné, pour donner plus de relief et de couleur à ses compositions.

Quelques citations achèveront de le caractériser : « Les compositeurs qui cultivent la musique à programme, me font toujours songer au singe de la fable qui oubliait d'allumer sa lanterne; ils voient dans leurs œuvres une multitude de choses dont le public n'a pas la moindre idée. — La musique des coloristes ressemble à de la mousse de champagne. On est grisé pour un instant par le coloris instrumental; mais le cœur reste vide. — Il y a deux sûrs moyens d'être loué par certains critiques : ne pas exister (être encore inconnu) ou être mort. — Le grand public, surtout en France, est absolument incapable de saisir une œuvre d'art dans son ensemble.... Il ne comprend rien à la structure, au plan, aux développements logiques d'une symphonie. — La musique instrumentale n'a de raison d'être que si elle a pour objet et pour loi le développement logique de thèmes donnés. Sans cela, ce n'est plus qu'une musique de genre et de fantaisie pour amateurs. »

— Reber (1807-1888) a écrit pour le théâtre; mais il est surtout remarquable comme compositeur de musique instrumentale et comme professeur au Conservatoire où il a succédé à Halévy. Il a écrit un *Traité d'harmonie*, devenu vite et resté classique, qui a servi à l'éducation de nos jeunes musiciens jusqu'à ces dernières années. Reber était membre de l'Institut (1853) et un de ces représentants de la musique officielle et classique contre lesquels Berlioz lâcha ses bordées les plus retentissantes. La musique de Reber est d'ailleurs à l'opposé de la *symphonie fantastique*. Il est cependant, déclare M. Saint-Saëns, le premier compositeur qui ait complètement réussi dans le genre symphonique si difficile! Le compliment n'est pas médiocre, et le témoignage est de poids! Reber « a su se dégager de l'imitation de ses maîtres préférés, Mozart et Beethoven, et rallier, par un tour hardi, leur style à celui de nos vieux maîtres français, alors tombés dans un oubli profond autant qu'injuste » (*Harmonie et mélodie*, p. 288). Quelques qualités de grâce et de concision que l'on attribue au style de Reber, il ne fut guère apprécié de ses contemporains eux-mêmes qui le trouvaient suranné. Ajoutons qu'il fonda avec son ami le violoniste Seghers (1801-1881) la *Société Sainte-Cécile*, qui jeta un éclat éphémère de 1848 à 1854, et inaugura ce mouvement à qui Pasdeloup donna ensuite une impulsion décisive; il fit connaître notamment la *symphonie italienne* de Mendelssohn, et les première œuvres de Gounod et de Bizet.

— Après Gouvy et Reber il faut passer à C. Saint-Saëns, C. Franck, pour suivre la filiation qui unit le passé au présent. Nous avons déjà parlé de M. Saint-Saëns et d'Ed. Lalo; et nous nous sommes longuement arrêtés devant la grande figure de C. Franck. Voici comment M. V. d'Indy caractérise la part qui revient à ces 3 compositeurs dans le renouveau de la symphonie :

« La symphonie en *sol* mineur de Lalo, très classique de plan, est remarquable par la séduction qu'y exercent les motifs choisis et plus encore par le charme et l'élégance des rythmes et des harmonies, qualités distinctives de l'imaginatif auteur du *Roi d'Ys*. Celle en *ut* mineur de Saint-Saëns (voir le ch. XVI), pleine d'un incontestable talent, semble une gageure contre les lois traditionnelles de la construction tonale, gageure que l'auteur soutient avec une habile éloquence; mais malgré l'indéniable intérêt de cette œuvre basée, comme plusieurs autres de Saint-Saëns, sur le thème de la prose : *Dies iræ*, l'impression finale reste un sentiment de doute et de tristesse. La symphonie de Franck, au contraire, n'est qu'une constante ascension vers la pure joie et la vivifiante lumière, parce que la construction en est solide et les thèmes des manifestations de beauté. Quoi de plus joyeux, de plus sainement vivant que le motif principal de ce final, autour duquel viennent se cristalliser toutes les idées de l'œuvre, tandis que dans les régions supérieures domine toujours celle que M. Ropartz a nommée très justement le motif de la croyance. » (V. d'Indy, *C. Franck*, p. 153.)

Après ces grandes œuvres symphoniques, il faut placer la symphonie en si ♭ majeur, achevée en 1890, d'Ed. Chausson, œuvre en

3 parties (op. 20), grave et noble, reflétant l'influence de C. Franck, et où un musicien de race affirme de façon continue son aptitude à *penser instrumentalement*, comme il sied à un vrai symphoniste. La tendance est à l'expression grave, au thrène un peu austère, sans les contrastes qui égayent et éclairent un poème. Le style est plein, un peu chargé, avec des thèmes d'une originalité moyenne. Rares sont les pages qui sonnent un peu creux, ou les traits moins agréables (répétition rapide de la même note par la trompette, etc.). La seconde partie du 2e mouvement a un thème bref qui passe dans tous les groupes d'instruments avec une grâce légère. Nous avons parlé dans un chapitre précédent des deux grandes symphonies de M. d'Indy (1886 et 1903); elles occupent une place importante dans la succession des événements musicaux. La symphonie en *ut* majeur (1896) de M. P. Dukas, en 3 parties pleines d'idées musicales, traitées et développées suivant les méthodes classiques et cependant originale, est à rapprocher de ces belles compositions. Les six symphonies de M. Ch. Tournemire (1899-1917), dont la dernière, avec chœurs et orgue, est encore inédite, classent ce musicien parmi les symphonistes les plus féconds et les plus expressifs de notre temps : mais il a été jusqu'ici plus joué à l'étranger qu'en France.

Ces œuvres, dissemblables sous beaucoup de rapports, ont cependant un caractère commun : elles constituent de la musique pure. La plupart des compositeurs contemporains ont écrit aussi des symphonies à programmes, des poèmes symphoniques, des oratorios. Ils sont éclectiques. L'intransigeance en cette matière n'a que quelques représentants : tel M. Gédalge (1856), professeur apprécié de la classe d'harmonie au Conservatoire, auteur de plusieurs symphonies pour lesquelles il a pris cette fière devise : « Ni littérature, ni peinture. » Tel encore M. Eug. d'Harcourt (1860-1918), auteur de 3 symphonies et chef d'orchestre, qui considère que la ***Pastorale*** et la IXe symphonie ne sont pas dignes de considération, car, ayant un programme, elles sont entachées de littérature et perdent ainsi le caractère musical. Ces opinions absolues rallient peu d'adeptes. Un tel exclusivisme conduirait vite à la sécheresse, et produirait une musique dénuée d'expression, de poésie et de charme. Brahms en a été, en Allemagne, un exemple. La « littérature », qu'un musicien doit en effet proscrire, ne se confond pas avec cette sensibilité concrète, cette émotion motivée dont il ne saurait se passer. Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ont fait, en ce sens, de la littérature; pour créer de la beauté, il ne faut pas d'abord et de parti pris, couper toutes les communications de l'art avec ce qu'est vraiment l'homme.

Si maintenant nous considérons la symphonie en elle-même, nous reconnaissons que la forme sonate est reléguée au second plan; la forme cyclique semble prévaloir; elle permet aux compositeurs d'affirmer leur personnalité avec une liberté de plus en plus grande. Beethoven avait, avec la hardiesse du génie, élargi dans ses derniers quatuors et ses dernières sonates, l'ancienne structure musicale de la symphonie. En y incorporant la fugue et la variation, et tout en

maintenant les formes traditionnelles du genre, il lui avait donné une souplesse et une variété nouvelles. Nous avons expliqué dans notre 2e volume l'importance de la révolution que le génie de Beethoven a apportée dans la musique symphonique. La portée n'en fut d'abord comprise par personne. « L'Italie, dit M. V. d'Indy, se traînait alors dans une clinquante dégénérescence, dont elle est fort loin d'être sortie à l'heure actuelle. La France, enlisée dans l'opéra de l'école judaïque, ne fournissait aucune production d'ordre symphonique, car les quintettes à tout faire d'Onslow ne valent pas plus en ce sens que les quatuors de Gounod, les ouvertures d'Halévy ou les marches de Meyerbeer. Quant à Berlioz, adorateur passionné de Beethoven en ses écrits..., il en reste aussi éloigné que possible dans son art, et il est difficile de trouver des antipodes artistiques aussi complètement opposés par la pensée créatrice comme par l'exécution. Quant à la symphonique Allemagne, elle n'avait nullement profité des indications beethoveniennes.... Les élégantes symphonies de Mendelssohn, pas plus que celles de Spohr, n'ont apporté à l'ancienne forme aucun élément nouveau; Schumann, Schubert, si géniaux dans le genre du lied ou de la petite pièce instrumentale, se trouvent considérablement gênés dans la sonate ou dans la symphonie.... Brahms lui-même... ne sut pas tirer parti des précieux enseignements laissés pour l'avenir par le maître de Bonn, et son copieux bagage symphonique ne peut être regardé que comme une continuation et non comme un progrès. »

Et M. V. d'Indy, après cet exposé historique, conclut que le fil de la rénovation beethovenienne fut renoué par C. Franck, lorsqu'à dix-neuf ans, en 1841, et quatorze ans après la mort de Beethoven, il composa son premier trio en *fa* ♯. Ce fut là, dit-il, le point de départ de toute l'école synthétique de symphonie et de musique de chambre qui a surgi en France, à la fin du *XIX*e siècle. Nous avons discuté (ch. XVIII) la valeur et la portée de cette rénovation.

Telles sont, sommairement indiquées, les origines du renouveau symphonique dont la France a été le foyer et la ligne d'évolution qu'il paraît avoir suivie.

Quant aux causes, elles sont multiples : il y a d'abord les causes morales. La vie mondaine s'est ralentie depuis la guerre de 1870-1871 et a fait place à une vie intérieure plus ramassée et plus intime. Les souvenirs du passé, les charges du présent, les préoccupations croissantes de l'avenir ont donné à la mentalité française une gravité qu'elle n'avait pas encore eue et qui a marqué le déclin de l'opérette et le discrédit de la virtuosité. Le moyen public a exigé des divertissements plus nobles et plus substantiels. Nous ne pouvons ici que passer. Il y a ensuite, et

plus directes, les causes proprement musicales. Le nombre des sociétés de concerts et des orchestres a augmenté; les compositeurs de musique instrumentale ont eu devant eux des débouchés plus nombreux (qu'on nous pardonne cette expression empruntée à l'économie politique), de plus grandes chances de faire exécuter leurs œuvres. Est-ce la multiplication des concerts, vraiment, qui engendre la plus grande production de musique instrumentale? ou est-ce l'abondance préalable de celle-ci qui a fait naître de nouvelles sociétés de musique? question décevante : en réalité, il y a eu des influences réciproques et il est inutile de chercher celle qui a commencé. L'essentiel, c'est que l'éducation musicale du public a été, dans la période que nous envisageons, singulièrement étendue et complétée. Et c'est cet effort dont il convient de signaler les principaux facteurs.

*
* *

La **Société des Concerts du Conservatoire** a été longtemps la seule à organiser des concerts dominicaux, réservés par l'exiguïté de la salle du Faubourg-Poissonnière, où la plupart des places étaient louées à l'année, à un nombre restreint de privilégiés.

Cette *Société*, dont le prestige est si grand en France et à l'étranger, est sortie de l'organisation même du Conservatoire. En 1792, le règlement de l'école de musique de la garde nationale avait prévu « un exercice annuel des élèves *en présence du corps municipal* ». La loi du 3 juillet 1796 institua des « exercices » le 20 de chaque mois. C'était un embryon de concert public, dont les circonstances devaient provoquer le développement. Ainsi, en 1797, le 24 octobre, les élèves donnent un concert pour la distribution des prix qui eut lieu à l'Odéon. Bientôt ils se constituent en société et donnent des auditions, sur abonnements, dans le foyer de la salle du Théâtre Olympique, rue de la Victoire, sous le titre de *Concerts français* (21 nov. 1801). En 1802, les concerts furent transportés dans la salle du Conservatoire. De 1807 à 1814, ils firent entendre quelques œuvres de Beethoven. La Société

actuelle fut créée le 15 février 1828, par un arrêté du vicomte de La Rochefoucauld, aide de camp de Charles X, sur la demande de Cherubini et l'initiative d'Habeneck, à un moment où le Conservatoire restait supprimé par la Restauration comme un dangereux foyer de propagande républicaine. Sous la direction et à la suite d'Habeneck, la *Société des Concerts* donna à son public trop restreint une première révélation du génie de Beethoven. Elle s'est proposé pour but plutôt de faire valoir par une exécution supérieure les œuvres déjà consacrées, que d'accueillir les œuvres nouvelles et de favoriser les débutants. Les successeurs d'Habeneck ont été Girard (1849), Tilmant (1860), Haime (1864), Deldevez (1872), Garain (1885), Taffanel, qui fut un admirable flutiste (1892), G. Marty (1903), A. Messager (1909). L'orchestre comprend 14 1ers violons, 14 seconds, 8 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses, 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trombones, 2 trompettes, 2 pistons et la batterie.

— **Pasdeloup** (1819-1887) voulut faire pénérer le goût musical dans le grand public et fonda les *Concerts populaires de musique classique*. Il installa dès 1861 ses concerts dominicaux sous la vaste rotonde du Cirque d'hiver : Le prix des places d'amphithéâtre était de 75 centimes. Le concert d'ouverture, avec un orchestre de 80 musiciens, était ainsi composé : ouverture d'*Obéron* de C. M. Weber, *Symphonie pastorale* de Beethoven; *Concerto* de Mendelssohn pour violon (joué par Allard); *Hymne autrichien*, d'Haydn (joué par tout le quatuor); ouverture de la *Chasse du jeune Henri*, de Méhul. Le succès fut tel que, jusqu'à la fin de 1863, — en deux ans et deux mois, — Pasdeloup ne donna pas moins de soixante concerts. Haydn et Beethoven y furent le plus souvent exécutés; Mozart venait ensuite. Peu à peu, Pasdeloup révélait à son public populaire Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, puis Massenet, Bizet, Guiraud, Lalo, Th. Dubois, Reyer, etc., ainsi que les étrangers : Mendelssohn, Schumann, Niels Gade, Lachner, Brahms, Raff, Svendsen, Glinka, Tschaïkowsky, et enfin Wagner, qui partageait, avec Berlioz, les sifflets et les applaudissements. La vogue de Pasdeloup dura jusque vers 1873, époque à laquelle le Concert national,

fondé par Colonne à l'Odéon, commença à faire une sérieuse concurrence aux Concerts populaires. La direction, peu heureuse, du Théâtre-Lyrique (1868-69) l'avait d'ailleurs détourné quelque temps de l'œuvre à laquelle il devait se consacrer jusqu'en 1884. Cette année-là, un festival de retraite, qui rapporta 125 000 francs, fut donné, en son honneur, au Trocadéro. A la fin de 1886, Pasdeloup tentait de se « remettre sur la brèche ». Il échoua et mourut peu après, le 13 août 1887, à Fontainebleau. — Il n'avait pas les qualités d'un grand chef d'orchestre; il était d'un caractère franc, bourru, enthousiaste; il rachetait les défauts qu'il pouvait avoir comme musicien par « un amour passionné pour l'art, qu'il communiquait à son orchestre, à ses auditeurs, et qui le transformait en une sorte de moine prédicant, d'apôtre illuminé de la musique classique ». (Ad. Jullien.) Sans doute, les exécutions du Cirque n'étaient pas parfaites; mais à cette époque, où aurait-on pu trouver, hors du Conservatoire, un grand orchestre symphonique? Pasdeloup ouvrit le premier la voie où d'autres s'engageaient avec succès, et il eut le mérite de défendre la « musique de l'avenir » alors si attaquée : « Si nous devions rester étrangers au mouvement imprimé à la musique par Wagner, écrivait-il à Ad. Jullien en 1876, dans une trentaine d'années nos jeunes compositeurs pourraient bien être de *petits vieillards.* »

— **Colonne** (1838-1910) fonda une nouvelle société de concerts en 1873 et **Ch. Lamoureux** (1824-1899) une troisième en 1881.

Les Concerts Colonne débutèrent le 2 mars 1873 à l'Odéon. Le programme du « premier concert national, avec le concours de Mme P. Viardot et de M. C. Saint-Saëns », était ainsi composé :

1. Symphonie romaine . . . . Mendelssohn.
   Allegro, vivace, Andante con moto, minuetto, saltarelle.
2. Rêverie . . . . Schumann.
3. Concerto *en sol mineur*. . . . . C. Saint-Saëns.
   Andante maestoso, scherzo, finale, exécuté par l'auteur.
4. Jeux d'Enfants, petite suite d'orchestre. . . . . G. Bizet.
   A. *Trompette et Tambour*, marche.
   B. *La Poupée*, berceuse.
   C. *La Toupie*, impromptu.
   D. *Petit mari, petite femme*, duo.
   E. *Le Bal*, galop.

5. Le Roi des Aulnes, ballade. . . . . C. Schubert.
chantée par Mme P. Viardot
accompagnée par M. C. Saint-Saëns.
6. Carnaval, n° 4 de la suite d'orchèstre . . . . C. Guiraud.

Menu éclectique, agréable, pas trop substantiel, où la faculté d'attention du public était habilement ménagée. On pourra plus tard lui offrir des repas plus solides et plus compacts. Anciens et modernes, classiques et romantiques furent mis à contribution par la nouvelle société musicale. Haydn, parmi les anciens, avait été le fournisseur le plus accrédité des Concerts Pasdeloup. Il passa chez Colonne au second plan, pour disparaître ensuite tout à fait. Mais toutes les symphonies de Beethoven furent jouées. Depuis la fondation jusqu'à 1914, la 7e a eu 28 exécutions, la 9e 40, la 6e 46, la 5e 51.... L'œuvre de Berlioz a été l'objet d'une prédilection particulière : Colonne aimait à dire qu'il en donnait l'interprétation la plus accomplie qu'on ait jamais entendue. La *Damnation de Faust* a eu, jusqu'en 1914, 175 exécutions ; le *Requiem* 16, les ouvertures diverses (*Carnaval romain, Benvenuto, les Francs Juges, le Roi Lear*) 83.

Voici maintenant un tableau des œuvres de compositeurs contemporains dont la première audition a eu lieu aux Concerts Colonne. Cette liste permettra de suivre le mouvement musical et l'évolution du goût du public français. En 1875 : *Danse macabre*, Saint-Saëns ; *Adagio cantabile*, L. Parrenc ; *Pastorale*, Paul Lacombe ; *le Sacrifice*, chant biblique, Th. Ritter. — En 1876 : *Barcarolle*, L. Gastinel ; *Chant des épées* (chanté par Lassalle), Arth. Coquard ; *Ouverture de Fiesque*, Ed. Lalo ; *Fragments symphoniques*, Duvernoy ; *le Déluge*, Saint-Saëns ; *Résurrection*, symphonie biblique, G. Salvayre ; *Ouverture dramatique*, Ch. Lefebvre ; *Deux pièces pour hautbois*, Mme de Grandval ; *Ouverture de Mazeppa*, G. Matias ; *Concerto pour piano*, Ch.-M. Widor. — En 1877 : *Andante* d'un quintette pour cordes, A. Morel ; *Fragments d'une suite d'orchestre*, E. Bernard ; *Concerto pour violon*, Ch.-M. Widor : *Scènes symphoniques*, Th. Dubois ; *Andante et scherzo* (extrait d'un quatuor), Cl. Blanc ; *Symphonie*, couronnée au concours de la Société des compositeurs, A. Messager. — En 1878 : *Bacchanale de Samson et Dalila*, Saint-Saëns : *Air de danse varié*, Salvayre. — En 1878 : *Requiem* de Berlioz (Cf. notre ch. sur B.) ; *le Paradis perdu*, oratorio, Th. Dubois. — En 1879 : *Sapho*, mélodrame avec chœur, L. Lacombe ; *Deux airs de danse*, A. Rubinstein ; *Ballet d'Ét. Marcel*, Saint-Saëns ; *Cléopâtre* (musique pour le drame de Cossa), Mancinelli : *la Tempête*, poème symphonique

Tschaïkowsky; *la Nativité*, poème sacré, H. Maréchal; *Sylvia*, suite d'orchestre, L. Delibes; *Rapsodie*, Ed. Lalo; *Concerto* en *ré* mineur pour piano, J. Brahms; *Grenade*, symphonie espagnole, Manuel Giro; *Béatrice*, ouverture, Em. Bernard; *Andante et scherzo*, J. Ten Brink; *Scène poétique*, B. Godard; *la Prise de Troie*, 1re audition complète, Berlioz. — En 1880 : *Symphonie en* fa *mineur*, Tschaïkowsky; *Symphonie en* la *mineur*, Saint-Saëns; *la Nuit de Walpurgis*, Ch.-M. Widor; *Scènes Napolitaines*, J. Massenet; *Ouverture du Vénitien*, Alb. Cahen; *Tarentelle* pour flûte et clarinette, Saint-Saëns; *Danses espagnoles*, pour violon et orchestre, Sarasate; *Concerto* pour piano, Mme Jaël; *Fragment du 3e acte de Samson et Dalila*, Saint-Saëns; *Ouverture de Benvenuto Cellini*, Berlioz; *Concerto russe* pour violon, Ed. Lalo; *Introduction et allegro*, pour piano, B. Godard; *Fragments des Béatitudes*, C. Franck; *la Tempête*, poème symphonique, couronné au concours de la Ville de Paris, A. Duvernoy; *Symphonie*, couronnée au concours de la Société des compositeurs de musique, P. Lacombe; *Suite algérienne*, Saint-Saëns; 1re *Symphonie*, B. Godard. — En 1881 : *Concerto* pour piano, L. Diémer; *Concerto* pour violon, Sivori; *Ouverture* pour la tragédie d'Hamlet, G. Mathias; *Ouverture de Frithiof*, Th. Dubois; *la Korrigane*, suite d'orchestre, Ch.-M. Widor; *Concerto* pour piano, H. Hertz; *Marche Funèbre*, B. Godard; *Ouverture d'Artevelde*, E. Guiraud. — En 1882 : *les Nubiennes*, suite d'orchestre, V. Joncière; *Pièces* pour violon, Mme de Grandval; *Edith*, scène lyrique, G. Marty; *Scènes de féerie*, J. Massenet. — En 1883 : *Fragments de Melka*, Ch. Lefebvre. — En 1884 : *la Chevauchée du Cid*, scène hispano-mauresque, avec solo et chœur, V. d'Indy; *les Deux Reines*, musique pour le drame d'E. Legouvé, Ch. Gounod; *Caprice* pour violon, E. Guiraud; *Mazurka* pour violon, Zarzicki; *Concerto* pour violon, Em. Bernard. — En 1885 : *Intermède*, Mme de Grandval; *Scherzo*, P. Lacombe; *Symphonie en* ré *mineur*, G. Fauré : *les Djinns*, poème symphonique, C. Franck; *Orientale*, Cl. Blanc; *Ouverture dramatique*, P. Lacombe; *les Pêcheuses de Procida*, J. Raff; *Suite* d'orchestre en 4 parties, E. Guiraud. — En 1886 : *le Purgatoire*, mélodie chantée par Faure, Paladilhe; *les Enfants* (*id.*, *id.*), J. Massenet; *Fantaisie sur l'hymne russe*, pour piano pédalier et orchestre, Ch. Gounod; *Symphonie légendaire*, pour chœur, solo et orchestre, B. Godard. — En 1887 : *Intermezzo*, P. Lacombe; *Velleda*, fragments, Ch. Lenepveu; *Concerto* pour piano, G. Pierné. — En 1888 : *Didon*, scène dramatique, G. Charpentier; *Ouverture des Guelfes*, B. Godard : *Velleda*, scène lyrique, C. Erlanger; *Fragments de la première suite*, G. Pierné; *Noël païen*, mélodie, J. Massenet; *Vision de Sainte Thérèse*, pour chant et orchestre, Mme Augusta Holmès; *Cavatine du Prince Igor* (chantée par M. Engel), Borodine. — En 1890 : *Pièces orchestrales*, A. Duvernoy; *Choral pour orchestre*, Ch.-M. Widor; *Callirhoe*, suite d'orchestre, Mlle Chaminade; *première Suite d'orchestre en 4 parties*, G. Pierné; *Scène au camp*, P. Lacombe; *Caligula*, musique pour le drame d'Alex. Dumas, G. Fauré; *Prélude*, mélodie, poésie de Stéphan Bordèse, Mme Aug. Holmès; *Miracle de Jésus*, mélodie,

Paladilhe; *Non credo*, mélodie, Ch.-M. Widor; *En prière*, mélodie, G. Fauré; *Orientale*, Dolmetsch. — En 1891 : *Variation et fugue* pour 2 pianos, R. Fischof; *Chasseur maudit*, C. Franck; *Fantaisie* pour piano et orchestre, A. Périlhou; *Vision de Jeanne d'Arc*, P. Vidal; *Pièce pour orchestre* (*air à danser, chanson d'Orient, histoire bizarre*), Th. Dubois; *Eloa*, poème lyrique, Ch. Lefebvre; *Marine*, étude symphonique de G. Pfeiffer; *A la musique*, chœur pour voix de femmes, Emm. Chabrier; *le Miracle de Naïm*, drame sacré (fragments), H. Maréchal; *Noël*, mystère, P. Vidal. — En 1891 : *Africa*, fantaisie pour orchestre et piano, Saint-Saëns; *Lamento*, mélodie (paroles de Th. Gauthier), G. Fauré; *Conte d'Avril*, suite d'orchestre, Ch.-M. Widor; *Angelus*, mélodie bretonne, Bourgault-Ducoudray; *le Collier de Saphir*, suite pantomime, G. Pierné; *Deux mélodies*, P. Puget; *l'Homme*, scène lyrique, E. Reyer; *Vision*, mélodie, Ch. Lefebvre; *Lied* pour violoncelle et orchestre, V. d'Indy; *Jeanne d'Arc*, musique pour le drame de J. Fabre, B. Godard. — En 1892 : *Fantaisie pour piano et orchestre*, Rimsky-Korsakoff; *Mélodies persanes*, Saint-Saëns; *Deuxième concerto*, B. Godard; *Christophe Colomb*, scène lyrique, A. Coquard; *Fantaisie tzigane*, L. Lambert; *Impressions d'Italie*, G. Charpentier; *le Berger*, ballade, G. Hue; *les Béatitudes*, fragments, C. Franck; *Penthésilée*, Alf. Bruneau. — En 1893 : *Fantaisie* pour violon et orchestre, G. Hue; *les Béatitudes* (exécution intégrale), C. Franck. — En 1894 : *la Havanaise*, pour violon et orchestre, Saint-Saëns; *Deux mélodies*, C. Cui; *Pièces d'orchestre*, Ed. Grieg; *Suite écossaise*, pour violon et orchestre, Mackensie; *Fantaisie profane* pour piano, B. Godard; *Shylock*, musique de scène pour la comédie de Shakespeare, G. Fauré. — En 1895 : *Impressions fausses* (poésie de Verlaine), G. Charpentier; *Izéil*, musique de scène pour le drame d'Eug. Morand et de Silvestre, G. Pierné; *la Fée d'amour*, fantaisie pour violon, Raff; *Prélude de l'après-midi d'un Faune*, Cl. Debussy; *Concerto* pour piano, B. Godard; *la Forêt enchantée*, V. d'Indy; *Deux chœurs*, Mlle Chaminade; *la Naissance de Vénus*, scène mythologique pour soli, chœurs et orchestre, G. Fauré; *Ouverture espagnole*, Ch.-M. Widor; *les Landes*, paysage breton, Guy Ropartz; *L'épée d'Agantyr*, scène lyrique pour baryton et orchestre, G. Carraud; *Deux contes*, solo et chœur, G. Pierné. — En 1896 : ouverture du *Prince Cholmsky*, Glinka; *Symphonie pathétique*, de Tschaïkowsky; *Ballade varègue*, mélodie, Serow; *Cosatschok*, fantaisie, Dargomizky; introduction et polonaise de *Boris Goudounow*, Moussorgsky; *Concerto* pour piano, B. Godard; *Sérénade à Watteau*, solo et chœur, poésie de Verlaine, G. Charpentier; *les Perses*, musique de scène, X. Leroux; *Rédemption*, C. Franck. — En 1897 : *Dans la montagne*, poème, A. Gédalge; *Episode oriental*, A. Coquard; *Yanthis*, musique de scène pour le drame de J. Lorrain, G. Pierné; *Jeunesse*, poème, paroles de L. Hettich, G. Hue; *Poème* pour violon et orchestre, E. Chausson; *Pièces romantiques*, Pugno; *Nuit d'amour bergamasque*, poème, R. Hahn; prélude de *Fervaal*, V. d'Indy: *Concerto* pour violon, Th. Dubois. — En 1898 : *Istar*, variation, V. d'Indy; *la Messe du fantôme*,

légende pour chant et orchestre, Ch. Lefevbre; *l'An Mil*, G. Pierné; *Fantaisie* pour orch., Guy Ropartz; *Soir de Fête*, poème, E. Chausson. — En 1899 : *Procession nocturne*, poème s., H. Rabaud; *Adagio* pour quatuor d'orchestre, G. Lekeu; *Pastorale*, fantaisie, G. Enesco; *Médée*, suite d'orch., V. d'Indy; 2e *Symphonie en* mi *mineur*, Rabaud. — En 1900 : *Andromède*, poème symph., Mme Aug. Holmès; *Cataleña*, symph. populaire, Albeniz; *Concerstück* pour violon, L. Diémer; *Fantaisie populaire*, piano et orch., Th. Ysaïe; *Armor*, scène finale du 2e acte, S. Lazzari; *la Nuit*, poème, soli, chœur de femmes et orch., Saint-Saëns; *Semiramis*, scène lyrique, Fl. Schmitt. — En 1901 : *Divertissement sur 2 chants russes*, H. Rabaud; *Concertstück* pour piano, R. Pugno; *Deux poèmes*, chant et orch., Ch. Koechlin; *Concerto* p. piano, C. Geloso; *Nocturne* p. flûte, G. Hue; *Brumaire*, ouverture, J. Massenet; *Phèdre*, ouverture et musique de scène, J. Massenet; *Symphonie en* mi *mineur*, Dvorak; *Chansons tchèques*, *deux danses slaves*, Dvorak; *la Fiancée de Messine*, marche funèbre, Fibich; *Sérénade* pour instruments à cordes, J. Suk; prélude de l'*Ouragan*, Alf. Bruneau; *Fantaisie* pour piano, Louis Aubert; *Symphonie* en *ré*, Hérold; *Adonis*, poème, Th. Dubois; *Poème symphonique*, piano et orch., G. Pierné. — En 1902 : fragments de l'opéra *Gunloëd*, F. Cornelius; *Symphonie en* ut *mineur*, Glazounow; *la fontaine de Batchigaraï*, poème, A. Arensky; *la Fiancée du tsar*, Rimsky-Korsakow; *Snegourotchka*, chanson du berger Lelle, Rimsky-Korsakow; *Marche pour le couronnement d'Edouard VII*, Saint-Saëns; *la Fin de l'homme*, scène lyr., Ch. Koechlin; *Deux poèmes* dramatiques, E. Trémisot; *la Toussaint*, lamento, V. Joncières; *la Belle au bois dormant*, poème symph., A. Bruneau; *Symphonie en* ut *mineur*, Ch. Gernsheim; *Symphonie en* la, Ch.-M. Widor. — En 1903 : *l'Amour des Ondines*, poème s., Bachelet; *En automne*, ouverture de concert, Ed. Grieg; *A la porte du Cloître*, poème pour chant et orch., Ed. Grieg; *Stenka-Razine*, poème s., Glazounow; *les Villes maudites*, extrait du drame lyrique *la Terre promise*, Max d'Ollone; *Thème et Variations*, Ch. Caëtani. — En 1904 : *Nuit d'été*, poèmes, G. Marty; *Titania*, suite s., G. Hue; *Caïn*, scène s., E. Lefèvre-Derodé; *Ouverture* p. un drame, Ch. Lefebvre; *Antoine et Cléopâtre*, poème pour chant et orch., Torre Alfina; *le Jour des Morts*, scène gothique, A. Périlhou; *Danses* pour harpe chrom. et orch., Cl. Debussy; *Fantaisie* pour piano et orch., André Bloch; *Suite d'orchestre*, G. Enesco; *la Nuit en Mer*, étude s., Ch. Koechlin; deux mélodies, *Poème de mai*, poésie de A. Silvestre, et *Contemplation*, poésie de V. Hugo, P. Gaubert. — En 1905 : *la Croisade des Enfants*, G. Pierné; *la Mer*, poème s., G. Soudry; *Circé*, mus. de scène pour le drame de Ch. Richet, Raoul Brunel; *Clair de lune*, mélodie, G. Fauré : 2me *Concerto* p. piano, Ch.-M. Widor; *Élégie symphonique*, A. Marsick; *Ave Maria*, mélodie, Max Bruch; *le Cantique de Bethphagé*, sc. lyr., E. Trépard; prélude de *l'Enfant Roi*, Alf. Bruneau; *Ballade* p. flûte, harpe et orch., A. Périlhou; *Dans la Cathédrale*, poème s. avec chœur, Max d'Ollone ; *Poème sur le livre de Job*, oratorio, H. Rabaud; *Toggenburg*, poème s., Ch. Lefebvre; *Sym-*

phonie en mi ♭. G. Enesco; *Jour d'été à la montagne*, poème s., V. d'Indy; *L'Angélus*, poème s., G. Trépard; *Préludes des Girondins*, Le Borne; *Heures dolentes*, pièces sym., G. Dupont; *Carillons flamands*, A. Périlhou; *Scherzo symphonique*, A. Kunc; *Thème varié* p. alto et orch., G. Hue. — En 1907 : *Symphonie en* ut *mineur*, couronnée au concours Crescent, Eug. Cools; *Harmonies du soir*, mélodies, de Saint-Quentin; *Deux pièces en forme canonique* pour hautbois, violon et orch., Th. Dubois; *Une Barque sur l'Océan*, pièce de piano orchestrée, M. Ravel; *le Jet d'eau*, chant et orch., poésie de Baudelaire, Cl. Debussy; *Rapsodie bretonne*, F. Le Borne; *Chant de la Destinée*, pièce s., G. Dupont; *Selma*, cantate, M. Le Boucher (prix de Rome de 1907); *les Fugitifs*, épisode lyrique, André Fijan; *Contes de Noël*, chant et orch. (poésies d'Alph. Daudet et de Clément Marot), A. Périlhou; *Souvenirs*, poème pour orch., V. d'Indy; *Trois poèmes*, chant et orch. (poésies de Sully-Prud'homme et de Ch. Dubois), Th. Dubois. — En 1908 : *Deux mélodies*, chant et orch. (paroles d'Arm. Silvestre et de P. Bourget), Georges Brun; *Quatre poèmes* pour chant et orch. (3 poésies de Mæterlinck et un conte japonais), G. Fabre; *Nocturne* pour piano et orchestre (poème s. où le piano, le celesta et les harpes jouent un rôle important), Jean Huré; *Oméa* (4e acte), tragédie musicale, paroles et musique de A. Coquard; *Rapsodie espagnole*, M. Ravel; *Mélodie*, piano et chant, Rimsky-Korsakow; *Croquis d'Orient*, 3 mélodies, paroles de Klingsor, G. Hue; *Fantaisie symphonique*, piano et orch., Henri Welsch; *le Vagabond Malheur*, chant et orch., poème de Saint-Georges de Bouhélier, Francis Casadessus; *le Cavalier*, chant et orch., poème d'Alb. Grimanet, L. Diémer; *Deux poèmes*, poésies de Villiers de l'Isle-Adam, Louis Brisset; *Au cimetière*, morceau symph., Max d'Ollone; *Rapsodie sur des thèmes populaires*, Ph. Gaubert; *Les Enfants à Bethléem*, mystérieux poème de G. Nigond, G. Pierné. — En 1909 : *Suite en* ré *majeur* (4 parties), Roger Ducasse; *Andante symphonique*, G. Pierné; *Joies et Douleurs*, 3 mélodies pour chant et orch., paroles de Mme Fournery-Coquard, A. Coquard; *Légende*, p. harpe chr. et orch., André Caplet; *Suite en si mineur*, Caëtani; *Trois chansons de Charles d'Orléans*, p. chœur sans acc., Cl. Debussy; *la Foi*, 3 tableaux symph., C. Saint-Saëns; *le Chevalier moine et les Diables dans l'abbaye*, conte symph., P. Coindreau; *Brocéliande au matin*, poème s., P. Ladmirault; *Deux pièces pour violoncelle*, P. et L. Hillemacher; *Trio des Sorcières*, chant et orch., vers d'Alb. Grimault, L. Diémer; *Trois chansons de Bilitis*, chant et orch., poème de Pierre Louÿs, Cl. Debussy. — En 1910 : *Les lieder de la Forêt* (poème de H. Strentz), J.-B. Ganauze; *Fantaisie en* ré ♭, piano et orch., Mel. Bonis; *Imeria*, images pour orch. (fragments), Cl. Debussy; *3e Symphonie*, André Gédalge; *Autour d'une tiare*, drame lyrique, poème de E. Gebhart et de Paul Milliet, fragments, H. Maréchal; *Symphonie française*, Th. Dubois; *De l'aube à la nuit*, « impressions champêtres », pour quatuor vocal, paroles et mus. de H. Woollett; *Deux mélodies* (*Soir païen*, poésie d'Alb. Samain; en *Forêt ardente*, poésie de V. Debay), Ph. Gaubert; *Sné-*

gonëtchka, légende russe pour ch. et orch. (poème de Georges Delaquys), Mlle Nadia-Boulanger ; *Dyptique breton*, Pierre Kunck ; *Hymne à Aphrodite* pour chant et orch., poésie de Laurent-Tailhade, G. Dupont; 2e *Symphonie*, avec soli, chœur et orch., G. Malher; *l'Enfant*, mélodie, chant et orch., poésie de V. Hugo, H. Taillade; *le Ménétrier*, poème s., Max d'Ollone; *Hymne*, chœur pour 4 voix d'hommes, C. Franck; *Guercœur* (1er acte), A. Magnard. — En 1911 : *Tragédie de Salomé*, Fl. Schmitt; *Sarabande*, poème s. pour orch. et voix, Roger-Ducasse; *Rapsodie espagnole*, piano et orch. (orchestrée par G. Enesco). Albeniz ; *Prélude dramatique*, Ch. Lefebvre ; *Tableaux d'une exposition*, Moussorgsky; *Deux poèmes avec chant* (*Fenêtre ouverte*, *le Bon vent*, poésies de Robert Hubert), Ph. Moreau ; *Daphnis et Chloé*, fragments symph. avec voix, M. Ravel; *le Cortège d'Amphitrite*, tableau musical d'après un poème d'Alb. Samain, Ph. Gaubert; *Ouverture de paysans et soldats*, d'après le drame lyrique de Pierre de Sancy, Noël-Gallon (prix de Rome de 1910); *Symphonie* p. grand orchestre, 4 flût., 4 clar., 4 bassons, 6 cors, 2 tubas, 1 sarussophone, etc., L. Thirion ; *Libération*, poèmes., soli, chœur et orch., Max d'Ollone ; *3e Symphonie en* mi *majeur* avec soli et chœur, Guy Ropartz (œuvre en 3 parties : la Nature, l'Homme, Dieu). — En 1912 : *Symphonie antique* (4 parties), p. orch. soli et chœur, Ch.-M. Widor; *Lamento*, p. violoncelle et orch., Ph. Gaubert; *Chant élégiaque*, p. violoncelle et orch., Fl. Schmitt; *Fantaisie*, p. piano et orch., Louis Dumas; *Au pied des monts de Gavarnie*, poème sym., Pierre Kunck ; *Psaume XLVI*, p. orgue, orch., solo et chœur, Fl. Schmitt; prélude d'*Armor*, S. Lazzari; *Thèbes*, 3 tableaux symphoniques, E. Fanelli ; *les Fioretti de Saint François d'Assise*, oratorio en 2 parties et prologue, poème de Nigond, G. Pierné; *Etude symphonique* pour le Palais hanté. d'Edg. Poé, Fl. Schmitt ; *Ouverture* d'un opéra-comique inachevé, Saint-Saëns; *Poème symphonique*, orch. avec harpe et cor obligés, Marcel Grandjany ; *Faust et Hélène*, cantate (prix de Rome), Mlle Lili Boulanger ; *Deux poèmes* pour chant et orch. (l'un de Fernand Gregh, l'autre de H. Bataille), Alf. Bruneau ; *les Moulins de don Quichotte*, poème sym., Pierre Langlois ; *Romance en* si ♭ pour violon (orchestrée par Ph. Gaubert), G. Fauré; *A Marie endormie*, esquisse symph., Guy Ropartz; *le Printemps*, allégresse symphonique (*sic*), G Soudry ; *les Deux Routes*, poème lyrique, paroles de René Robine, Marc Delmas ; *l'Anémone et la rose*, poème lyr. d'après Leconte de Lisle, p. orch. soli et chœur, Jacques Pillois. — En 1914 : *Ariane à Naxos*, illustrations symph. d'après une Ballade de Freiligrath, Gabriel Grovlez; *Deux mélodies* (*ville d'Orient*, p. d'H. de Régnier, *Clair de lune*, p. de Leconte de Lisle), G. Ritas ; *le Réveil d'un Dieu*, poème pour chant et orch. d'après un sonnet de Hérédia, Ch. Lefebvre; *le Cauchemar*, p. chant et orch., poème de V. Hugo, E. Fanelli; *Soir sur les Chaumes*, étude symph., Guy Ropartz; *Trois études antiques*, suite symph., Ch. Kœchlin; *Notto di Maggio*, poème lyr. sur un poème de Carducci, A. Casella ; *l'Ile engloutie*, poème p. orch., H. Lutz ; *Au cimetière*, tryptique symph., M. Droeghmans ; *De l'ombre à la lumière*, poème symph., 3 parties, G. Pierné; *Sauge fleurie*,

légende symph. d'après le conte de Rob. de Bonnières, V. d'Indy; *l'Etrangère*, Max d'Ollone.

— Sous la direction de son chef et fondateur, Ch. Lamoureux, la « Société des Nouveaux-Concerts » donna sa première séance le 23 octobre 1881 au Théâtre du Château-d'Eau avec le programme suivant :

1. SYMPHONIE *en la majeur* (n° 7) . . . . Beethoven.
Poco sostenuto et vivace, allegretto, presto, allegro con brio.
2. AIR D'ŒDIPE A COLONE. . . . . Sacchini.
chanté par Mr Heuschling.
3. DUO DE BÉATRICE ET BÉNÉDICT . . . . Berlioz.
chanté par Mlles Hervix et Armandi.
4. CONCERTO *en si bémol*, ... Haendel.
pour 2 hautbois et orchestre d'instruments à cordes.
Vivace, largo. Vivace. Thème et variation,
solo de hautbois par M. Félix Bour.
5. AIR DE TÉLÉMACO, opéra de . . . . Gluck.
paroles françaises de M. Victor Wilder. Chanté par M. Guiot.
6. DUETTO-BOUFFE DE I TROCI AMANTO, de . . . . Cimarosa.
chanté par Mlle Hervix et M. Heuschling.
7. OUVERTURE DU CARNAVAL ROMAIN. . . . . Berlioz.

La « Société des Nouveaux-Concerts » s'est installée au Théâtre du Château-d'Eau de 1881 à 1885; à l'Eden-Théâtre, de 1885 à 1887; au Cirque des Champs-Elysées de 1887 à 1897. Ce fut sa première période. Grâce à son intelligence, à sa volonté, à son autorité, à la discipline rigoureuse qu'il exerçait sur ses musiciens, M. Charles Lamoureux porta très haut la renommée de son orchestre. En 1897, la Société se transforma en *Association des Nouveaux-Concerts*, chaque musicien étant intéressé dans les résultats; le bâton du commandement passa au gendre de Ch. Lamoureux, qui le détient encore. M. Camille Chevillard est un musicien de race, compositeur distingué, à qui l'on doit des œuvres de musique instrumentale de sérieuse valeur (*Ballade symphonique, le Chêne et le Roseau*, poème pour orchestre; *Fantaisie symphonique*, etc.). Quand le Cirque des Champs-Elysées a été démoli, l'orchestre a erré dans divers quartiers de Paris; il a demandé asile, de 1899 à 1900, au Théâtre du Château-d'Eau; de 1900 à 1906, au Nouveau-Théâtre; de 1906 à 1907, au Théâtre Sarah-Bernhardt; enfin, de cette époque jusqu'à nos

jours, à la Salle Gaveau, où depuis la guerre ce que la mobilisation a laissé disponible des orchestres Lamoureux et Colonne se fait entendre, chaque dimanche d'hiver, sous la direction alternative de M. Chevillard et de M. G. Pierné.

Les œuvres qui ont été le plus souvent exécutées aux Concerts Lamoureux, depuis la fondation jusqu'en 1914, sont les suivantes : — de Wagner : *Prélude et Mort d'Yseult* (79), *Ouverture de Tannhäuser* (72), celle du *Vaisseau Fantôme* (58), *Murmures de la Forêt* (55), *Chevauchée des Walkyries* (50), *Marche du Crépuscule des Dieux* (50), ouverture des *Maîtres Chanteurs* (46), Prélude de *Parsifal* (46), Prélude du 3e acte de *Lohengrin* (44), fragments symphoniques des *Maîtres Chanteurs* (44), *Siegfried-Idyll* (41), *Venusberg* (38), Prélude de *Lohengrin* (34), *Enchantement du Vendredi Saint* (34), scène finale du *Crépuscule* (31), Prélude du 3e acte de *Tristan et Yseult* (25), ouverture de *Rienzi* (24). *Huldigung's Marschs* (13), *Marche de Fête* (12), ouverture pour *Faust* (11). — De Beethoven : *Symphonie en* ut *mineur* (72), *Symphonie pastorale* (63), *Symphonie héroïque* (49), *Symphonie en* la (41), *IXe symphonie* (40), ouverture de *Léonore* (34), *VIIIe symphonie* (29), ouverture d'*Egmont* (20), *IVe symphonie* (17), *Concerto pour piano en* mi ♭ (14), *Concerto pour violon* (13), *Concerto pour piano en* ut *mineur*. — De Weber: ouverture du *Freischütz* (42), ouverture d'*Obéron* (34). — De Berlioz : ouverture du *Carnaval romain* (42), *Damnation de Faust* (24), ouverture de *Benvenuto Cellini* (17), *Chasse et Orage* (11). — De Em. Chabrier, *España* (33), ouverture de *Gwendoline* (16), introduction du 2e acte de *Gwendoline* (11). — De C. Saint-Saëns : *Danse Macabre* (25), *Suite algérienne* (16), prélude du *Déluge* (16), *Jeunesse d'Hercule* (14). — D'Ed. Lalo; *Rapsodie Norvégienne* (26). — De Schumann: *Symphonie en* ré *mineur* (27), 2e *symphonie en* mi ♭ (24), ouverture de *Manfred* (21), fragments symphoniques de *Manfred* (20), *Ire symphonie en* si ♭ (18), *Concerto pour piano en* la *mineur* (18), *Symphonie en* ut *majeur* (13). — De C. Franck : *Symphonie en* ré *mineur*. — De L. Delibes : *Sylvia*, suite d'orchestre (20). — De V. d'Indy : *Wallenstein* (20). — De Hændel : *Menuet* pour instruments à cordes (18). — De Mendelssohn: ouverture de la *Grotte de Fingal* (17), ouverture de *Ruy Blas* (17), *Symphonie italienne* (17). — De Mozart: ouverture de la *Flûte enchantée* (16). — De Paul Dukas: l'*Apprenti Sorcier* (16). — De Gluck: ouverture de *Iphigénie en Aulide* (15). — De Liszt : *Concerto pour piano en* mi ♭ (15), *Valse de Méphisto* (11). — De Massenet : *les Erynnies* (15). — De Rimsky-Korsakoff : *Capriccio espagnol* (15), *Schéhérazade* (13), *Antar* (12). — De Balakirew : *Thamar* (14). — De Bizet : ouverture de *Patrie* (13), l'*Arlésienne*, 1re suite (11). — De Goldmark : ouverture de *Sakuntala* (13). — De Borodine : *Esquisse sur les steppes* (13). — De Schubert : *Symphonie inachevée* (12). — De Brahms : 2e *symphonie en* ré *majeur* (12), *Danses Hongroises* (12). — De Cl. Debussy :

Prélude à l'après-midi d'un Faune (12). — Cette statistique est une contribution à l'étude du goût du public parisien pendant la même période.

Parmi les œuvres instrumentales des compositeurs français dont la première audition a eu lieu aux mêmes Concerts, nous citerons : en 1897, *scènes de Ballet*, de Georges Hue; *Prélude de Fiona*, de Bachelet; *Effet de nuit*, de S. Lazzari; *Amour trahi*, de F. Leborne; *trois Poèmes chantés*, de Crocé-Spinelli. — En 1898; *Au Crépuscule*, d'Aug. Chapuis : *la Naisssance de Vénus*, d'Alex. Georges; *Poème symphonique*, d'O. Letorey; *Buona Pasqua*, de G. Carraud; *Étoile du Soir*, de Bachelet. — En 1899 : *Fantaisie pour piano et orchestre*, de Max d'Ollone; *Mudarra*, de F. Leborne; *Concerto* pour piano, de Gédalge; *Sur la Mer lointaine*, de L. Moreau; *Rapsodie Sicilienne*, de Silver. — En 1900 : ouverture de *Claudie*, d'Hillemacher; *deux Nocturnes*, de Cl. Debussy; *la Mort de Cordelia*, d'Alary; *Fantaisie pour piano et orchestre*, de Delafosse; *Pelléas et Mélisande*, de G. Fauré; ouverture du *Roi Lear*, de Savard; *Concerto* pour harpe. de Mlle H. Renié; *Trois mélodies*, d'H. Busser. — En 1901 : *Prélude religieux*, de P. Lacombe; *Edith au col de Cygne*, de G. Hue; *Concerto pour* violoncelle, d'Abbiate; *A la lumière*, de H. Büsser. — En 1902 : *Voix du soir* (lied pour ténor), d'A. Coquard; prélude du 2e acte de *l'Étranger*, de V. d'Indy; *Concerto* pour piano, de Lenormand; 2e *concerto*, pour violoncelle, de C. Saint-Saëns. — En 1903 : *Symphonie*, de Witkowski; *Été*, d'A. Coquard; *Ouverture*, de Casadessus; *Symphonie en* si ♭, de V. d'Indy; *Trois poèmes maritimes*, de G. Hue; *Harmonie du soir*, par de Saint-Quentin. — En 1904 : *Caprices andalous*, de C. Saint-Saëns; *Impressions pyrénéennes*, d'A. Coquard; *Etude symphonique*, de Fl. Schmitt; *l'Amour sacré et l'Amour profane*, de Malherbe; ouverture de *la Haine*, d'Alary; *Suite symphonique*, de L. Moreau; *Sagesse*, d'Hermant. — En 1905 : *la Mer*, de Cl. Debussy; *Été pastoral*, de Kunck; la *Chevauchée de la Chimère*, de G. Carraud; *Trois mélodies*, de J. Gay; *Quasimodo*, de Casadessus; *Deux poèmes chantés*, de S. Lazzari; *En Norvège*, de A. Coquard; *la Cloche fêlée*, de Pécoud; *Poème symphonique*, de Jemain; *Entr'acte symphonique*, d'Auzende. — En 1906 : *Symphonie néo-classique*, de d'Harcourt; *les Poèmes d'Armor*, de Brisset; *Elégie*, pour harpe, de Mlle H. Renié; *Procession et danse désuète*, de Fl. Schmitt; *Virgo Maris*, de Duteil d'Ozanne; *deux Chœurs*, d'H. Busser; *Dolly*, de G. Fauré; *Symphonie en* mi ♭, de S. Lazzari. — En 1907 : *Ouverture dramatique*, de Mazellier; *Faunes et Driades*, de Roussel; *Étude symphonique*, de Samazeuilh; *Fum*, suite d'orchestre, de J. Poueigh; *le Livre de Job*, de H. Rabaud; *Joré*, de Bachelet; *Prométhée triomphant*, de Halm. — En 1908 : *Océano Nox*, de Flament; *Impressions d'un site agreste*, de Maugué; *Fantaisie* pour piano et orchestre, de Lütz; *Le sommeil de Canope*, de Samazeuilh; *Concertstück*, pour orgue et orchestre, de Sarreau; *la Forêt*, de Roussel; 2e *symphonie*, de Labey; *Variations*, pour harpe, de Ducasse. — En 1909 : *Orient et Occident*, marche, de C. Saint-Saëns; *Rapsodie basque*, de A. Philip; *Symphonie* (*en 3 parties*), de

Casadessus; *Fantaisie pour piano et orchestre*, de Kunck; *Fantaisie romantique pour orgue*, de L. Lambert; *Prélude grave*, pour orgue et orchestre, de Ch. Guef; *Sicilienne de Pelléas*, de G. Fauré; *Trois danses à 5 temps*, de J. Tiersot; *Eglogue*, de G. Brun; *La source*, poème symphonique, de A. Masick; *les Lointaines*, poème dramatique de J. Pouiegh; *Allegro symphonique*, de H. Bogé; *Deux chœurs pour enfants*, de Roger Ducasse. — En 1910 : *Poème pour orgue et orchestre*, de Ch. Tournemire; *Poèmes russes*, pour chœur, d'Erlanger; *Poème symphonique*, de Lambert; Fragments d'*Eros vainqueur*, de P. de Bréville; *Mélodies*, de C. Chevillard; *Poème pastoral*, de Ph. Gaubert; *Aux étoiles*, entr'acte pour un drame, de H. Duparc; *Petite suite*, de Roger Ducasse; *Ouverture symphonique*, de H. Lütz. — En 1911 : *Rapsodie viennoise*, de Fl. Schmitt; *les Heures antiques*, de Le Boucher; 2e *symphonie*, de Witkowski; *Eros vainqueur*, de P. de Bréville; *Children's-Corner*, de Debussy-Caplet; *Symphonie en* fa *majeur*, de Le Borne. — En 1912 : la 3e scène du 3e acte du *roi Arthus*, de E. Chausson; *Fantaisie* pour piano et orchestre, de Ch. Guef; *La chasse du prince Arthur*, de Guy Ropartz; *Au jardin de Marguerite*, de Roger Ducasse,; *Fantaisie pour piano et orchestre*, de Mlle N. Boulanger; *la Ronde du blé d'amour*, de Jean Poueigh; *Évocation*, esquisses symphoniques, de Alf. Roume. — En 1913 : *O'aristys*, « prélude » de R. Brunel; *Symphonie en* mi *mineur*, de G. Brun; *la Péri*, poème dansé, en 1 acte, de Paul Dukas; *le Festin de l'araignée*, de A. Roussel; *le Saphir de Chloé*, « ballet » de M. Ravel. — Parmi les contemporains étrangers dont les œuvres ont paru sur les programmes des Concerts Lamoureux dans la même période, il convient de citer : les compositeurs russes *Rimsky-Korsakow*, *Borodine*, *Glinka*, *Solowieff*, *Napravnik*, *Moussorgski*, *Arensky*, *C. Cui*, *Tschaïkowski*, *Balakirew*, *Moskowski*, *Glazounow*, *Liadow*, *Kalinnikow*, *Stravinsky*; les anglais *Mackenzie*, *Elgar*; le roumain *G. Enesco*; le suisse *G. Dalcroze*; les italiens *Perosi*, *Casella*; les norvégiens *Grieg*, *Swendsen*; le belge *Jongen*; le tchèque *Dvorak*; les espagnols *Albeñiz*, *Granados*; les allemands *R. Strauss*, *Humperdinck*, *Brahms*; les Autrichiens *Mahler*, *Brückner*.

— D'autres orchestres ont été organisés dans ces dernières années. Nous citerons, pour Paris (les deux chiffres indiquent, l'un l'année de la fondation, l'autre la subvention allouée sur le budget du ministère des Beaux-Arts) : *Société Haydn, Mozart, Beethoven* (1895-600); *Concerts spirituels de la Sorbonne* (1900-200); *Concerts populaires de l'orchestre* (1905-400); *Concerts de la Schola-ludorum* (1903-200); *Concerts Sechiari* (1906-200; M. P. Sechiari (1877) avait été précédemment violon-solo des Concerts Lamoureux); *Concerts de la Société Bach* (1906-1500); *Association des Concerts Hasselmans* (1908-1600; M. L. Hasselmans (1878), fils du harpiste Alph. Hasselmans, fut pendant plusieurs années violoncelliste à l'orchestre Lamoureux et fit partie du quatuor L. Capet); *Concerts Chaigneau* (1911-400). Il faut ajouter la *Société des Concerts Monteux* (M. Monteux, né en 1875, premier prix de violon au Conservatoire en 1896,

puis alto-solo pendant plusieurs années de l'orchestre Colonne, a fondé sans allocations officielles au début de 1914 cette nouvelle société instrumentale qui a donné quelques concerts de musique « avancée » et exécuté notamment le *Sacre du printemps* de M. Stravinsky, avec d'autres pièces de compositeurs russes.

— Nous n'oublierons pas la célèbre société de musique de chambre la *Trompette*, fondée par Émile Lemoine (né en 1840, sorti de l'École polytechnique en 1862), d'abord réservée à des amateurs et à un public très restreint, puis ouverte peu à peu aux artistes et à un plus grand nombre d'auditeurs qui devaient tous être personnellement présentés à M. Lemoine. Parmi les artistes de la première heure, nous notons Alphonse Duvernoy, Diémer, Pugno, Delsart, Breitner, Delaborde, Ch. de Bériot, Fissot, Marsick, Loëb, Remy, Holmann, etc. Objet de la société (voir l'art. de M. Lemoine dans notre *Revue musicale* du 15 octobre 1903) : 1° avoir une exécution parfaite ; 2° avoir un auditoire choisi comme milieu intellectuel ou musical ; 3° conserver aux soirées un caractère personnel intime qui se distingue de toutes les réunions musicales, concerts, cercles, etc. ; 4° réaliser des programmes qui par leur originalité, leur nouveauté, intéressent les artistes de façon que ce soit pour eux un plaisir de jouer à la *Trompette*. Et de fait, ce programme a été bien rempli au moins jusqu'au jour où les infirmités ont obligé M. Lemoine à se reposer ; le public de la *Trompette* en majorité bourgeois et recruté surtout dans le monde scientifique a appris là à connaître et à aimer la musique instrumentale. Il a eu notamment la primeur du concerto pour 4 clavecins de J. S. Bach, écrit d'après celui de Vivaldi pour 4 violons. C'est pour la *Trompette*, que Saint-Saëns a écrit son célèbre septuor pour piano, trompette, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse.

En province, les principales sociétés instrumentales sont les suivantes : *Société Sainte-Cécile de Bordeaux* (1843-3500) ; *Société des Concerts de Rennes* (1874-1000) ; *Concerts populaires d'Angers* (1876-4000) ; *Concerts populaires de Lille* (1876-800) ; *Grands Concerts de Nancy* (1885-350) ; *Association artistique des grands concerts de Marseille* (1887-500) ; *Concerts populaires du Havre* (1891-500) ; *Concerts du Conservatoire de Roubaix* (1895-500) ; *Concerts du Conservatoire de Toulouse* (1902-2500) ; *Grands concerts classiques de Lyon* (1904-2500) ; *Association nantaise des grands concerts à Nantes* (1911-1500) ; *Concerts symphoniques de Valenciennes* (1913-200).

*
* *

Ces sociétés musicales n'ont pas seulement offert au grand public des moyens plus nombreux et plus faciles d'entendre la musique instrumentale. Elles ont guidé son intelligence, favorisé son désir de comprendre, afin de le

mieux toucher et retenir. La musique est un langage et a besoin d'éclaircissements pour ceux qui ne sont pas tout à fait initiés. Il suffit de consulter les anciens programmes de la Société des Concerts du Conservatoire pour constater leur insuffisance et leur obscurité. On n'y trouve aucun souci de la précision et de la chronologie. Ainsi, ils annoncent *un solo de clarinette par M. Buttaux*, *un solo de violon par M. Cuvillon*, *un solo de cor par M. Rousselot*, ou encore *un solo de piano composé et exécuté par M. Thalberg*, sans plus de renseignements. Le programme du 10 février 1839 annonce, après « *un* air de clarinette exécuté par M. Baes », *un* air italien exécuté par Mlle Guelton. Au programme du 6 avril 1851, on trouve « *un* air de Lulli » — lequel? — « avec chœurs, chanté par Mme Viardot ». Le 9 avril 1852, vendredi saint, on exécute *un Inflammatus*, sans dire de quel auteur. Pour la musique ancienne, qui paraît bien ignorée, même négligence. Le 24 mars 1839, le 18 avril 1847, on annonce *un* chœur sans accompagnement. du XVIe siècle. On voit figurer 15 fois sur le programme de cette période un compositeur qui n'a jamais existé, Lesring (confondu sans doute avec Leisring qu'Elwart fait vivre « au XVIe siècle » et qui, né en 1590, mourut en 1637). A partir de 1859, les indications vagues et incomplètes deviennent rares, bien qu'on en trouve encore comme celles-ci : « Andante d'*une* symphonie de Haydn » (programme du 15 avril 1860), et « Fragments d'*un* concerto pour cor, de Weber » (22 avril). Il suffit de comparer aux anciens programmes ceux d'aujourd'hui, si riches en indications précises de tout genre, pour se rendre compte du progrès. Nous sommes habitués à entendre les symphonies de Beethoven exécutées intégralement d'abord, par ordre chronologique, et à trouver dans les programmes des notices souvent érudites qui sont de substantielles monographies.

Cet usage de la plupart des concerts s'est étendu à tous les genres de composition.

C'est à Fétis (1784-1871), Belge adopté par la France, qu'il faut faire remonter le mérite de cette innovation. Le premier, il est vrai, qui ait eu l'idée d'associer le concert musical à un succinct enseignement d'histoire semble

être Amédée Méreaux, né à Paris en 1803, fils et petit-fils d'organistes, homme délicat et distingué, auteur du recueil les *Clavecinistes français* (de 1637 à 1790), publié en 1867. Il donna à Rouen, en 1842, puis à Paris en 1844, deux concerts consacrés à l'histoire de la musique et dont nous n'avons pu malheureusement retrouver les programmes. Fétis, en réalité, fonda le **concert historique**, réservé à un genre déterminé; il accompagna sa tentative d'une conférence que, plus tard, on retrouve assez souvent dans les concerts de même caractère et qui finit par devenir la notice donnant une brève analyse des œuvres avec des dates et des renseignements biographiques, dont la plupart des programmes sont aujourd'hui composés. Le premier concert historique de Fétis eut lieu dans la salle du Conservatoire, le 8 avril 1832, pendant que le choléra sévissait, et obtint un grand succès. Il était consacré à l' « Histoire de l'Opéra » et divisé en 3 parties, chacune précédée d'une allocution sur 1° l'origine et les progrès de l'Opéra de 1581 à 1650; 2° les progrès de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne de 1650 à 1750; 3° les révolutions de la musique dramatique de 1750 à 1830. Aujourd'hui, le programme des concerts est toujours établi de manière à soutenir l'attention de l'auditeur et lui rendre plus facile l'intelligence de la musique. Le concert-conférence est assez fréquent. Le concert ayant pour objet de faire connaître une école musicale, une période artistique déterminée, l'est également. Mais quand le programme comporte une série d'œuvres qui n'ont entre elles aucun lien commun, il donne pour chacune d'elles une notice sur l'auteur, des renseignements généraux sur sa vie et particulièrement sur l'œuvre inscrite au programme, et souvent même une analyse thématique. C'est vers 1882 (à propos de l'exécution du Prélude de Parsifal) qu'apparaît pour la première fois aux programmes des Concerts Colonne cette description détaillée. Elle s'est peu à peu généralisée, et est devenue aujourd'hui une tradition à laquelle les directeurs de concerts se garderaient de manquer.

*
* *

De tels résultats obtenus par les Sociétés de concerts eussent été incomplets si, par leur initiative, les compositeurs eux-mêmes n'avaient accéléré ce mouvement de rénovation. Les sociétés sacrifient trop aux goûts d'un public mal éclairé. Leur activité a un but positif et limité. Pasdeloup s'était appliqué à faire connaître les classiques, et l'on prétend qu'il répétait volontiers aux jeunes compositeurs : faites des symphonies comme Beethoven et je les jouerai! Colonne avait répandu l'œuvre de Berlioz, et Lamoureux avait réconcilié Wagner avec le public parisien. Les jeunes compositeurs avaient parfois audience à leurs concerts : mais ils *faisaient* médiocre recette, car le public aime mieux les chefs-d'œuvre consacrés que les œuvres inédites, et les vieilles connaissances que les nouvelles. La place des jeunes se trouvait donc réduite. L'État, qui accorde chaque année aux associations Colonne et Lamoureux une subvention de 15 000 francs, leur impose bien en retour la charge de jouer l'ouvrage du dernier grand prix de Rome, et en outre, « par saison, soit huit morceaux ou fragments d'œuvres nouvelles, soit quatre morceaux plus importants et prenant la moitié d'une partie du concert, soit deux ouvrages prenant toute une partie du concert, c'est-à-dire la moitié du programme ; *seules les œuvres des compositeurs français devant entrer en ligne de compte* ». Mais ces stipulations ne datent que de 1897 et la disgrâce des jeunes compositeurs, moins dure depuis cette époque, est encore trop sensible. La *Société Nationale de musique* a eu pour objet premier de compléter l'action des grandes sociétés de concert. Mais elle a fait plus et mieux et a mérité, par ses services, d'être appelée le berceau de l'art français contemporain.

Elle fut fondée, en 1871, par Bussine, professeur de chant au Conservatoire, musicien éclairé, et par C. Saint-Saëns. En même temps que d'accueillir les jeunes compositeurs français et leurs œuvres, ils se proposaient de développer le goût de la musique instrumentale, et de réunir les éléments d'un art national. Ils prirent pour devise : *Ars Gallica*. Les *jeunes* ainsi ont pu *s'entendre* et perfectionner leur écriture musicale : nécessité qui a été reconnue ensuite au Conservatoire, dont la classe d'orchestre sert souvent depuis deux ans à interpréter les premières compositions des élèves des classes d'harmonie. Avec les fondateurs de la Société Nationale, les premiers adhérents sont C. Franck, Th. Dubois, Gouvy, de Castillon (qui rédigea les statuts), Massenet (qui ne tarda pas à se retirer), Garcin, E. Guiraud, Ch. Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, H. Duparc, Chabrier, G. Fauré, V. d'Indy, etc.

La Société Nationale n'a pas trahi les ambitions de ses fondateurs. Elle a pu dire d'elle-même, en annonçant la saison de 1903-1904, que « si, pour permettre à ses sociétaires de se rendre compte du mouvement général de l'art, elle avait peu à peu admis sur ses programmes des chefs-d'œuvre classiques et des productions étran-

gères modernes d'un intérêt réel, elle n'avait pas cessé cependant de s'affirmer le cénacle où s'ébauchent les réputations futures ».

Et il suffit de parcourir ses programmes pour reconnaître ses services. Nous y relevons parmi les œuvres de musique instrumentale qu'elle a mises au jour : de *César Franck*, sonate, trios, quatuors, quintette, variations symphoniques, préludes et fugues ; — de M. *C. Saint-Saëns*, Phaëton, 2e symphonie, sonates, mélodies profanes! Rhapsodie d'Auvergne, quatuor; — de M. *V. d'Indy*, Trilogie de Wallenstein, Poème des Montagnes, Symphonie sur un thème montagnard, quatuor; — d'*Em. Chabrier*, une partie de Gwendoline; — d'*Ed. Lalo*, Rhapsodie, Symphonie en *sol* mineur; — de M. *Alf. Bruneau*, la Belle au Bois dormant, Penthésilée, Poèmes symphoniques; — d'*E. Chausson*, Viviane, partie du drame lyrique Hélène, quatuor avec piano, Symphonie en si *b*; — de M. *C. Chevillard*, quintette, quatuor, trio (piano et cordes); — de M. *Cl. Debussy*, la Damoiselle Élue, Prélude de l'après-midi d'un Faune, quatuor à cordes, pièces pour piano; — de M. *P. Dukas*, l'Apprenti Sorcier, Sonate pour piano; — d'*Alb. Magnard*, 3 symphonies, quatuors; — de M. *M. Ravel*, quatuor à cordes, Schéhérazade, pièces pour piano; — de M. *Florent Schmitt*, quintette (piano et cordes); — de M. *Roussel*, Résurrection, poème symphonique. — Parmi les œuvres étrangères, citons une transcription pour piano du Venusberg de *Wagner*, le quatuor pour piano et cordes de *M. Strauss*, et un grand nombre des œuvres des compositeurs russes Moussorgsky, Borodine, Rimsky-Korsakoff, Liadow, Glazounow.

La Société Nationale ne s'est pas développée sans traverser quelques crises intérieures. Lorsque M. V. d'Indy proposa, en 1886, d'introduire dans ses programmes quelques œuvres classiques et étrangères, Bussine et M. C. Saint-Saëns protestèrent et donnèrent leur démission. C. Franck prit aussitôt la présidence qui fut dévolue, après lui, à M. V. d'Indy. On accuse bientôt la Société Nationale, sous la haute direction de l'auteur de *Fervaal*, d'avoir des préférences pour certains musiciens et certaines musiques et de se rétrécir jusqu'aux proportions d'une petite chapelle; en 1909, des dissidents organisent à leur tour, sous le titre de *Société Musicale Indépendante* (S. M. I.), un nouveau groupement ; ils proclament leur projet d'étendre le rayon de leur activité, et d'ouvrir leurs concerts aux œuvres étrangères. Le comité directeur de la S. M. I. fut ainsi constitué : MM. Gabriel Fauré, président, Louis Aubert, André Caplet, Roger-Ducasse, Jean Huré. Ch. Kœchlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, E. Vuillermoz. Mais la présente guerre a déjà apaisé bien des querelles intérieures et l'union sacrée a fini par gagner les musiciens. La plupart de ceux qui avaient quitté la Société Nationale en 1909 sont rentrés dans le giron, sous la conduite de M. G. Fauré lui-même, et le 5 avril 1917 la déclaration de M. G. Fauré, adoptée par l'Assemblée générale, a souligné la signification de ce rapprochement : « Il ne s'agit pas de ressusciter la Société Nationale, mais d'affirmer son existence et sa vitalité. Dans les circonstances actuelles, la presque totalité des musiciens

venant ou revenant à elle, ont cédé au sentiment d'union patriotique qui, en 1871, avait rassemblé tous les musiciens français ». Ces sentiments ont trouvé aussitôt leur expression dans la constitution du comité directeur composé, par acclamation, de MM. G. Fauré, A. Bruneau, Cl. Debussy, P. Dukas, H. Duparc, V. d'Indy et A. Messager; et dans celle du conseil d'exécution dont les membres élus sont MM. Bachelet, P. de Bréville, Cahen, F. Casadessus, C. Erlanger, G. Hue, M. Labey, Max d'Ollone, J. Poueïgh, A. Roussel, G. Samazeuilh. La S. M. I n'est donc pas dissoute, mais elle est diminuée.

L'influence de M. Gabriel Fauré s'est manifestée dans cette circonstance : son action artistique devient chaque jour plus grande sur les musiciens de notre temps; son œuvre où de précieuses nouveautés se concilient avec le respect des disciplines classiques a la fortune rare de mériter l'admiration des traditionalistes les plus conservateurs et des « avancés » les plus révolutionnaires.

— G. Fauré (né en 1845 à Pamiers) peut goûter de son vivant, comme son maître Saint-Saëns, la douceur de la gloire. Les succès hâtifs et rapides lui furent inconnus. Il a cheminé lentement. Sa carrière commence au sortir de l'École Niedermeyer, par un emploi d'organiste à Rennes; sa nature rêveuse et réfléchie a su tirer profit de ce séjour de quatre ans en Bretagne : durant cette période décisive pour sa formation artistique et intellectuelle, les longs loisirs et la vie calme de la province ont affiné et aiguisé une sensibilité que l'agitation de la grande ville eût peut-être émoussée. Rentré à Paris, il fut successivement maître de chapelle à Saint-Sulpice, organiste à Saint-Honoré d'Eylau, enfin à la Madeleine (1896). Ses œuvres ont vu le jour à des intervalles espacés, et si sa veine est facile, elle ne coule pas sans arrêt. On a parfois rapproché son nom de celui de Saint-Saëns. Sans doute il possède, comme l'illustre doyen de l'école française, le goût de la distinction, de la sobriété harmonique, le souci de la justesse dans les moyens d'expression, enfin une aptitude spéciale à tirer des données de l'harmonie classique des effets imprévus et nouveaux; mais M. Saint-Saëns a un don de penser orchestralement, une abondance dans le développement des idées mélodiques, dont d'ailleurs la qualité a pu faire croire quelquefois qu'il y attachait moins d'intérêt qu'au développement lui-

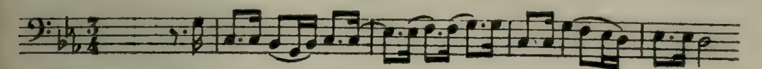
même, une faculté de s'adapter à tous les genres, qui lui sont propres et que peu d'autres compositeurs ont égalés. On a plus justement rapproché M. Fauré de Schumann. Ils ont l'un et l'autre écrit pour le piano des œuvres de caractère et de valeur, bien appropriées à l'instrument; leur musique de chambre surpasse en nouveauté leur musique symphonique ou dramatique ; tous deux ont mis le meilleur de leur imagination et de leur génie dans des mélodies pour piano et chant, petites par les dimensions matérielles, grandes par la pensée et par l'émotion qu'elles contiennent. Encore conviendrait-il, ce rapprochement établi, de faire ressortir bien des contrastes : chez Schumann, une sensibilité plus ingénue, plus humaine, d'où jaillit directement, comme nous l'avons indiqué (voir ch. xi) l'expression musicale, sans intervention appréciable du savoir ni de l'esprit du musicien, un amour plus profond et plus naïf de la nature; chez G. Fauré, quelque chose de plus raffiné et de plus subtil, une parure harmonique plus riche et plus précieuse avec des idées mélodiques d'une simplicité plus recherchée, enfin une élégance et une distinction toutes françaises (comparez, par exemple, la *Nuit de printemps*, lied *fa ♯ majeur*, de Schumann, avec la mélodie « L'hiver a cessé », dans *la Bonne chanson*, de Fauré).

Les compositions de G. Fauré peuvent être classées de la manière suivante : Pièces pour piano, comprenant 5 *impromptus*, 11 *Barcarolles*, 11 *Nocturnes*, 4 *Valses-caprices*, 9 *Préludes*, le *Thème et Variations*. Mélodies pour piano et chant : trois *Recueils* de 20 mélodies chacun, la *Bonne chanson* (9 mélodies sur les vers de P. Verlaine, 1891-1892), la *Chanson d'Ève* (10 mélodies sur les vers de Charles van Lerherghe, 1907-1910. Musique de chambre : 2 *Sonates* pour piano et violon (l'une de 1876, l'autre de 1917), la *Romance* en si ♭ et la *Berceuse*, également pour violon et piano, la romance orchestrée ensuite par Ph. Gaubert; deux *Quatuors* pour piano et cordes (1876 et 1880); *Quintette* en *ré mineur* (piano et cordes); *Élégie*, *Papillon*, *Sicilienne*, *Sonate* pour violoncelle et piano. Musique symphonique : *Ballade* pour piano et orchestre (1881), *Allegro symphonique*, *Suite d'orchestre* pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Musique dramatique : musique de scène pour *Caligula*, tragédie d'Alex. Dumas; pour *Shylock*, drame de Shakespeare adapté par M. Haraucourt; pour le *Voile du bonheur*, pièce de M. Georges Clemenceau; *Prométhée*, drame lyrique en 3 actes (livret de Jean Lorrain et F.-A. Hérold, Béziers, 1900), d'une

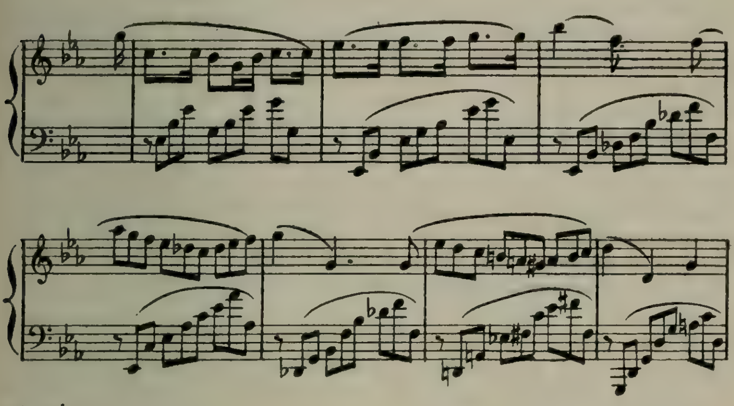
intensité d'expression dramatique et d'une noblesse de style qui en font une des plus belles partitions de notre époque; *Pénélope*, poème lyrique en 3 actes en vers (René Fauchois, Monte-Carlo et Paris, 1913). Enfin, quelques compositions de musique religieuse, dont la plus importante est la *Messe de Requiem* pour soli, chœur et orchestre (1887), œuvre de délicatesse et d'amour plutôt que de grande éloquence, différente de celle de Berlioz par exemple, et d'où la partie d'angoisse et de terreur est éliminée; on a pu la qualifier spirituellement de berceuse de la Mort.

De cet œuvre, dont le volume n'est pas considérable, s'il fallait sélectionner les compositions les plus rares, nous mettrions à part les mélodies du 2e Recueil (*le Voyageur*, *Adieu*, *les Berceaux*, *Clair de lune*, etc.), celles du 3e Recueil (*Au cimetière*, *Spleen*, *En sourdine*, *C'est l'extase*, *le Parfum impérissable*, *Soir*, etc.), et *la Bonne chanson* (9 mélodies, poésie de Verlaine). Ici, le compositeur a la pleine possession de son art, il est maître de son écriture et de son style, et a traduit en toute liberté les nuances les plus fines de sa sensibilité, les inspirations les plus originales de son imagination. La simplicité des mélodies en rehausse la distinction; le dessin des accompagnements est d'une sobriété voulue et qui en fait ressortir la justesse. Les harmonies et les accords s'enchaînent en une suite de sonorités riches et délicates. Dans ces mélodies, dont les plus belles peuvent être qualifiées d' « états d'âme », les vers conservent toute leur expression, toute leur beauté; la musique en respecte les replis, les sonorités, les accents; en même temps, elle crée une atmosphère sonore où ils prennent une valeur plus grande, où ils se déroulent et retentissent plus profondément : la musique ajoute sa poésie à la poésie elle-même. M. G. Fauré a choisi, pour les commenter ainsi, les plus beaux vers des meilleurs de nos poètes : cette entreprise, jugée souvent dangereuse pour le poète et pour le musicien, a trouvé dans ses compositions sa pleine justification et réalise un art d'une rare beauté. On ne peut mettre en parallèle avec de pareilles ciselures que quelques *Mélodies persanes* de C. Saint-Saëns, d'une couleur et d'une mélancolie pénétrantes. Dans la musique de chambre, la 1re *Sonate* de piano et violon, les deux *Quatuors* sont devenus classiques. La sonate (en *la* ♮ *maj.*) est divisée en 4 parties : l'*allegro* a une flamme d'enthousiasme juvénile; le *scherzo* est un jeu d'esprit qu'interrompt un bref motif de mélancolie; l'*andante*, une rêverie aux étoiles; le finale en 6/8 est empreint de fraîcheur et exprime dans un autre rythme, avec d'autres accents, la grâce charmante du début; un motif de gaieté y alterne avec un second motif de teinte mélancolique. Le quatuor en *ut* mineur est d'un souffle plus profond et plus puissant. Trois années seulement le séparent de la sonate qui est datée de 1876, et il semble cependant que, dans cet intervalle, l'âme du musicien se soit mûrie et comme agrandie. La forme et le cadre de ce quatuor sont toujours classiques; mais les idées qui y sont jetées ont une intensité d'accent plus grande, une expression plus profonde, plus grave que

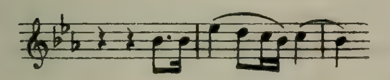
dans la sonate. Le premier mouvement, *allegro moderato*, est construit sur deux thèmes : l'un, en *ut* mineur, exposé par les cordes :



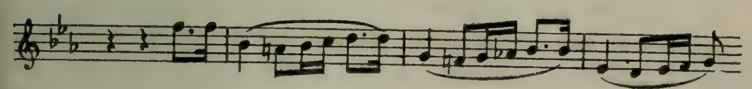
et présenté dans les développements sous de nouvelles formes, par exemple celle-ci, exprimée par le piano :



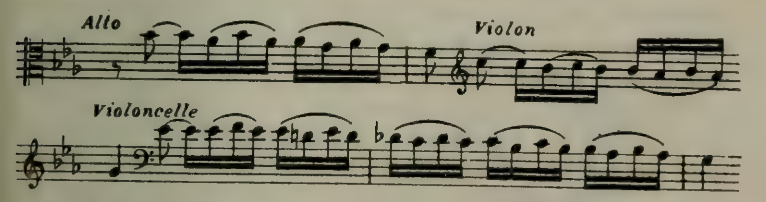
et puis :



et encore :



Le second thème, en *mi* majeur, fait contraste avec l'autre et son exposition est partagée entre les 3 instruments à cordes :



Il est, lui aussi, modifié, et ses transformations servent aux développements. Le morceau est plein de couleur, de variété et d'unité à la fois.

Le *scherzo* qui suit est d'une fantaisie charmante : sur les accords

en pizzicati des 3 instruments à cordes, le piano expose le premier motif, d'une grâce sautillante :



Le second motif, en *si* ♭ *majeur*, est chanté par les cordes en polyphonie sur des arpèges du piano et après un trait brillant de ce dernier instrument le premier motif est ramené pour conclure.

L'andante est une page de grand style. La phrase en *la* ♭ maj. que chante le violon après l'introduction en *ut* mineur, répartie entre les 4 instruments, est d'une tendresse, d'une suavité pénétrantes. Le *finale* (nous ne pouvons analyser en entier cette œuvre considérable) est d'une allure emportée : c'est le galop d'un animal fabuleux : il s'arrête, au milieu de sa course, pour entendre un appel de tendresse et de douceur; il s'attarde, il répond, mais la course reprend et s'achève dans un triomphe de lumière. Le second quatuor, d'un autre caractère, mais non de moindre valeur, est empreint de poésie et de mélancolie (1re et 2e partie) dont les motifs contrastent avec des mouvements violents et sombres (2e et 4e).

Nous avons usé dans cette analyse d'images et de métaphores, mais ce serait méconnaître le caractère de cette musique et de presque tout l'œuvre de G. Fauré que de lui prêter des tendances littéraires : compositeur de musique pure, poète musicien. les choses extérieures l'impressionnent sans doute, mais il exprime avant tout des sentiments, des émotions intérieures; sa musique est essentiellement subjective, expressive, délicate, parfois émouvante, originale sans intention agressive; elle peint sans être descriptive, encore moins imitative, elle n'a pas d'ambitions philosophiques; elle ne sonne le *delenda est* d'aucune autre.

Il est difficile de trouver sous la plume de M. Fauré un manifeste, ni des formules directrices. Critique musical du *Figaro*, il a apprécié au jour le jour les œuvres nouvelles avec bienveillance, sans faire intervenir des idées générales pour justifier ses jugements. Dans une circonstance récente, cependant, sollicité par le correspondant d'un journal de Marseille, il lui a remis une brève déclaration sur les conséquences que la présente guerre pourrait avoir pour le développement de la musique : on y verra apparaître, avec un bref exposé de principes, les préférences de M. G. Fauré :

« Si je ne me trompe, la plus importante manifestation intellectuelle qui ait suivi la guerre de 1870 est le naturalisme, aussi bien dans la littérature que dans les arts plastiques; après quoi s'est produit (peut-être en manière de réaction) un mouvement littéraire et artistique auquel n'a pas échappé la musique, et qui semble avoir eu principalement sa source dans le *Parsifal* de Wagner, envisagé au point de vue philosophique, dramatique et musical : d'où les rose-croix, l'occultisme, le préraphaélisme, etc., toutes choses qu'on peut ramener à ces deux termes : ascétisme et immobilité. Plus tard, et à la faveur d'une voluptueuse paix qu'on croyait ne jamais devoir être troublée, nombre d'artistes, saisis de la fièvre du « nouveau » quel qu'il soit, du « nouveau » à tout prix, créaient en peinture, à la suite de l'impressionnisme, l'intentionnisme, puis le cubisme, puis le fauvisme, tandis que, moins hardis, quelques musiciens tentaient cependant dans leurs œuvres d'abolir le « sentiment » et de lui substituer la « sensation ». L'effroyable tempête que nous traversons nous rendra-t-elle à nous-mêmes en nous rendant notre sens commun, c'est-à-dire le *goût de la clarté dans la pensée*, *de la sobriété et de la pureté dans la forme*, *la sincérité*, *le dédain du gros effet*, en un mot toutes les vertus qui peuvent contribuer à ce que notre art tout entier retrouve son admirable personnalité et reste à jamais ce qu'il doit être : essentiellement français? Je fais plus que le croire, j'en ai l'absolue certitude. » (*Soleil du Midi*, n° du 30 avril 1915.)

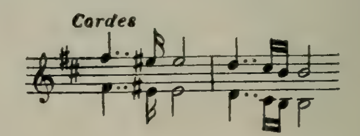
Un détail achèvera ce portrait : les deux auteurs préférés de M. G. Fauré sont Gounod, parce qu'il a ajouté à la musique une note de tendresse et de délicatesse inconnue avant lui, et Saint-Saëns, parce que son écriture est une merveille de clarté et d'élégance. On peut dire en effet que sa rare originalité rappelle de loin l'un et l'autre.

*
* *

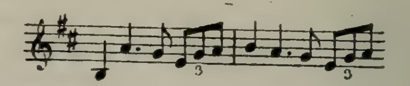
Parmi les élèves de M. Fauré, deux sont à citer ici pour leur œuvre de musique de chambre, M. Florent Schmitt et M. Roger Ducasse. Bien qu'ils ne soient l'un et l'autre qu'aux premières étapes de leur carrière et qu'on ne puisse par conséquent porter sur leur œuvre un jugement d'ensemble, on leur doit déjà des compositions caractéristiques de leur tempérament et de réelle valeur. M. Fl. Schmitt (1875), après de fortes études au Conservatoire, obtint le prix de Rome en 1900 avec la cantate *Sémiramis* (Eug. et Ed. Adenis). Musicien qui connaît toutes les ressources

et tous les arcanes de son métier, imagination d'une fécondité surabondante, hardi dans l'application des données de l'harmonie classique plutôt que novateur et révolutionnaire, rencontrant pour exprimer ses pensées musicales des mélodies heureuses et les transformant, pour le besoin du développement, sous les aspects les plus variés, ayant le savoir, l'invention créatrice, le sentiment, même l'émotion musicale; il lui manque cependant encore une qualité : cette faculté qui permet d'accorder les diverses parties d'un tout, de les ajuster dans un ensemble équilibré, le *ne quid nimis* et, d'un mot, la mesure, qui est un des traits distinctifs, par exemple, de M. G. Fauré.

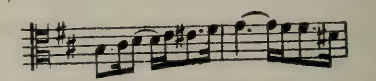
M. Fl. Schmitt n'a jusqu'ici donné au théâtre que la *Tragédie de Salomé* (drame muet (*sic*) en 2 actes et 7 tabl., de M. R. d'Humières, Paris, 1907). A signaler deux *pièces pour piano et violoncelle* (1900), le *Chant élégiaque*, piano et violoncelle (1901); *Andante et scherzo* pour harpe et quatuor à cordes (1900); *Lied et scherzo* pour double quintette à vents dont un cor principal; le *Quintette* pour quatuor à cordes et piano (1905-08); cette dernière composition est peut-être la plus importante de l'auteur et une des œuvres de musique de chambre les plus considérables de cette période (la partie de piano a 135 pages). Elle a la forme cyclique et est divisée en 3 grands morceaux. Le premier s'ouvre par une introduction (lent et grave) où s'opposent immédiatement deux thèmes : l'un d'angoisse et de douleur exposé par les cordes :



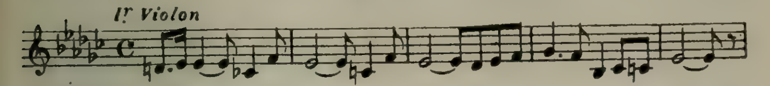
l'autre, de persuasion et de confiance, exprimé par le piano seul



Puis, le mouvement, 6/8 animé, débute par l'exposition du thème A par l'alto, empreint d'un sentiment de tristesse et d'inquiétude :



le thème B, par contraste, indiquera, sur l'accompagnement un peut haletant du piano, la confiance et l'espoir :



Ce dernier thème lui-même est repris par le compositeur en deux fractions séparées, la partie commençant à la 3e mesure devient un thème nouveau qui se transforme comme les autres, sous des rythmes et des harmonies variés, pour servir à la contexture du morceau. Nous ne pouvons en suivre le détail jusqu'à la conclusion qui est une ascension vers la paix et la sérénité, ni donner l'analyse des deux autres parties : ce travail nous mènerait trop loin. Nous avons voulu seulement indiquer le caractère, et faire sentir la solide architecture de cette composition de haute valeur. M. Fl. Schmitt est un « jeune », très avancé sans doute, mais point révolutionnaire, point impressionniste non plus, qui exprime des pensées graves et non des sensations fugitives; un « subjectif » qui manie une langue musicale riche, colorée et souple, en utilisant le vocabulaire classique sans chercher à faire du nouveau, ou plutôt qui fait du nouveau par la combinaison des données anciennes.

— M. Roger-Ducasse (1875), premier second Grand Prix de Rome de 1902, a donné, avec des mélodies, des pièces pour piano, des *Variations plaisantes sur un thème grave* pour harpe et orchestre, une *Suite française en ré majeur*, une *Sarabande*, poème symphonique pour orchestre et voix, œuvre sévère qui ne répond pas à son titre, enfin *un Quatuor à cordes* et un *Quatuor pour piano et cordes* qui sont d'une belle tenue classique, mais qui annoncent plus de science qu'ils n'éveillent d'émotion.

— M. Ch. Koechlin doit être rattaché au même groupe à raison de ses tendances musicales très indépendantes. Né à Paris, en 1867, de famille alsacienne, il est entré en 1887 à l'École polytechnique, et, dès sa sortie, a abandonné la Science pour se consacrer entièrement à l'Art. Il devient, au Conservatoire, l'élève de M. Taudou pour l'harmonie, de M. Gédalge pour le contrepoint et la fugue, de Massenet et de M. G. Fauré pour la composition. En dehors des œuvres de M. Kœchlin que nous avons citées dans le répertoire des Concerts Colonne, nous signalerons parmi ses compositions symphoniques et de musique de chambre (nous n'avons pas connaissance, d'ailleurs, qu'il ait écrit pour le théâtre) : pour piano seul, *Sonatines*, *Esquisses*, *Paysages et Marines*, *Heures persanes*, *Ballade*, *Suites* à quatre mains et à deux pianos; pour instruments à cordes : deux *Quatuors* à cordes, *Sonates* pour piano et alto, pour piano et hautbois, pour piano et flûte, pour piano et violon, pour piano et violoncelle; pour orchestre : divers autres poèmes symphoniques, l'*Automne*, l'*Hiver*, le *Printemps*, l'*Été*, *Études antiques*, *Suite légendaire*, l'*Abbaye* (avec chœurs et orgue); trois *chorals* pour grand orgue; enfin, une « pastorale biblique en un acte », intitulée *Jacob*

chez Laban, etc. Ces œuvres diverses attestent une égale aversion pour le dogmatisme d'école et pour la vulgarité ; une haute distinction en est la caractéristique principale.

— Dans ce renouveau de la musique de chambre, il convient de faire aussi une place de choix à l'œuvre de M. Maurice Emmanuel, qui ne saurait cependant être rattaché ni à M. Gabriel Fauré ni même à son professeur Th. Dubois, sinon pour la correction de son écriture et sa science harmonique. Ce qui rend sa musique intéressante, ce n'est pas seulement la grâce qui l'enveloppe, la richesse harmonique et parfois l'émotion qu'elle contient, c'est aussi l'emploi, dans plusieurs œuvres, des échelles diatoniques et des rythmes antiques, de ces éléments essentiels et si variés de la musique grecque, passés dans le plain chant, mais qui, depuis l'invention de la polyphonie et de l'harmonie, avaient été négligés, sans doute comme inutiles, et remplacés par le mode invariable d'*ut* majeur et les rythmes que nous connaissons. La *Sonate* pour piano et violoncelle (1887), le *1er Quatuor à cordes* (1889), les *Airs variés en sextuor* (harpes et bois, 1895), la *Suite pour piano et violon* sur des airs grecs, le *Trio* pour piano, clarinette et flûte (1917) utilisent ces échelles ; cependant le 2e *Quatuor* à cordes et la *Sonate* pour piano et violon sont sur le mode d'*ut* majeur. Les 3 *Odelettes anacréontiques*, paroles de R. Belleau et de Ronsard, petits chefs-d'œuvre de grâce légère, de couleur et d'esprit, sont encore sur le mode de *sol*. Les 30 *Chansons bourguignonnes*, airs populaires pour piano et chant, sont transcrites suivant les mêmes modes, ce qui est d'ailleurs ici une nécessité de grammaire et de vérité historique autant qu'un agrément. M. Emmanuel a composé un grand opéra, *Prométhée* (inédit), en 3 actes et un prologue, sur une fidèle traduction du drame d'Eschyle dont il est l'auteur. La partition est construite tout entière sur les rythmes mêmes de la poésie grecque, avec les modes ioniens de *mi*, *la*, *sol*, *fa*, à l'exclusion du mode d'*ut* et du mineur à sensible.

Bibliographie.

Th. Gouvy, sa vie et ses œuvres, par Otto Klauwell (1 vol., 158 p., Berlin, 1902, éd. de l'Harmonie, étude faite d'après les papiers recueillis par la belle-sœur du musicien, Mme Gouvy-Böcking). — *Musiciens d'aujourd'hui*, par M. Romain Rolland (Paris, 1914). — *G. Fauré et son œuvre*, par Louis Vuillemin (Paris, 1914). — Voir les ouvrages cités au courant du présent chapitre et la bibliographie des chapitres précédents et suivants.

CHAPITRE XXII

NATURALISTES, IMPRESSIONNISTES ET SYMBOLISTES

L'opéra naturaliste et ses caractères. — Importance de la transformation qu'il a apportée dans la musique moderne. — M. Alf. Bruneau et M. G. Charpentier. — Quelques considérations générales sur le réalisme dans l'art. — Réaction contre l'influence de Wagner. — Parallélisme du mouvement en poésie et en peinture. — Impressionnistes et symbolistes. — M. Cl. Debussy, M. Maurice Ravel, etc. — M. Paul Dukas.

Autrefois, sauf de rares exceptions, l'opéra cherchait moins à copier la vie qu'à la faire oublier. Le musicien semblait dire au poète, comme Zéno à la marquise de Luzace :

> Si tu veux faisons un rêve...
> Tu m'emmènes, je t'enlève....

Sur les deux palefrois du livret et de la cavatine, on partait pour un monde de chimère. Quand on touchait à l'Histoire, on la voulait parée de fantaisie et de mensonge, transfigurée dans un recul de temps et d'espace propice à toutes les déformations. Sous l'influence générale d'un changement des mœurs que nous n'avons ici qu'à rappeler, l'opéra, si aristocratique d'origine et d'essence, a voulu se rapprocher du peuple. Parmi les tendances multiples et contradictoires de la pensée moderne, il a créé un genre *réaliste*, qui s'ajoute aux autres, sans les remplacer encore. Le *Seigneur bienfaisant* de Floquet (1780) lui avait ouvert une voie dans laquelle il est entré après avoir laissé passer les cavalcades et mascarades empanachées de l'école historique. Au lieu d'enfourcher un coursier de rêve, le

musicien-poète prend place sur un tramway et se rend dans les faubourgs. Chemin faisant, il écoute et note les cris de Paris, les appels pittoresques, en pleine rue, du rétameur et de la marchande de poissons. Il entre chez le traiteur pour vider un verre avec Coupeau et va observer la Bohême, sentimentale ou tragique, des hôtels garnis. Il fraternise avec les ouvriers; n'ont-ils pas, comme nous tous, des passions humaines? et, comme dit Shakespeare, lorsqu'ils sont blessés, le sang ne coule-t-il pas de leurs blessures comme des nôtres? Remarquons que son originalité, lorsqu'il veut déchirer les voiles que la convention avait jetés sur les sources profondes de l'art, n'est pas de faire chanter sur la scène des personnages empruntés à la vie commune (en ce cas, les *Noces de Jeannette*, tous les opéras-comiques du XVIIIe siècle l'auraient devancé), mais qu'elle consiste exactement à transporter dans le genre sérieux, dans la « tragédie lyrique », les sujets qui avaient été traités jusqu'ici dans la manière de l'idylle ou du poème faisant « tableau de genre ».

Cette transformation de l'opéra nous paraît plus profonde, malgré les apparences, que celle qui est due au génie de R. Wagner. Si l'on considère seulement les principes essentiels sans tenir compte du génie d'exécution, on ne trouve rien de bien neuf dans l'esthétique wagnérienne. Elle a été un syncrétisme d'*absorption*, avec développement intensif de quelques-unes des idées absorbées, et superposition d'un très petit nombre d'éléments originaux. Bien autrement hardie, la réforme entreprise par M. Alfred Bruneau a été une œuvre de *remplacement*.

Il n'y a pas une seule des thèses chères à l'auteur de la *Tétralogie* et d'*Opéra et drame* qui constitue, à proprement parler, une innovation. Est-ce l'emploi, dans le chant, d'une forme voisine du langage parlé, en un mot, le récitatif continu? C'est ce que préconisaient avant lui les Florentins, créateurs du genre lyrique, et en particulier Caccini et Pari dans leur *Eurydice* (1600), premier « opéra » réel. Est-ce la subordination constante, toujours attentive, de la musique aux paroles, et l'exclusion des faux ornements (vocalises, *passages*, etc.) qui altèrent la vérité de la déclamation? Ce sont deux articles essentiels

du programme exposé par Caccini dans la préface de ses *Nuove Musiche* (1601) et par Gagliano dans celle de sa *Dafne* (1608). Il n'est pas jusqu'à l'invisibilité de l'orchestre qui ne soit demandée, au nom de la vraisemblance, par les Florentins : « Les instruments, pour qu'on ne les voie pas, devront être joués derrière les rideaux de la scène », lit-on dans la préface d'*Anima e Corpo* de Cavalieri (1600). Se rapprocher le plus possible de la nature et du langage instinctif, créer un drame musical qui soit vraiment un drame, « parler en musique » (*in armonia favellare*), telle avait été la préoccupation principale des Italiens au début du XVIIe siècle. Est-ce de l'invention du *Leitmotiv* qu'il faut faire honneur à Wagner? C'est un emprunt fait à la symphonie classique. Est-ce de l'emploi de ce procédé pour poser et représenter un personnage en le suivant dans tous les développements d'une action? Nous l'avons trouvé pour la première fois, sous cette forme spéciale, dans la *Symphonie fantatisque* (1830). Est-ce par l'orchestre, par l'instrumentation, par le déploiement des puissances sonores et par le style, que Wagner a été révolutionnaire? Il n'a fait qu'absorber, en l'intensifiant, l'art de Meyerbeer, de Berlioz, de Spontini, et des créateurs de l'opéra français, Auber et Halévy, qui, de son propre aveu — nous avons cité ses propres paroles — inspirèrent ses premiers ouvrages. A-t-il innové dans la technique du style, l'harmonie et la grammaire musicale? Tout peut s'expliquer, dans son style, à l'aide des règles traditionnelles; l'emploi, fut-il excessif, des appogiatures, des retards, des modulations enharmoniques, ne constitue nullement une réforme organique. Enfin, l'originalité de Wagner vient-elle de la conception du livret et du déplacement de l'action dans un monde fabuleux et fantastique? Rien n'est plus ancien, plus classique, plus traditionnel, que l'usage de la fantaisie ou de la fable dans le drame lyrique; toute l'histoire de l'opéra, et celle du ballet d'où l'opéra est sorti, l'attestent surabondamment. Le monstre énorme qui paraît sur la scène, dans *Siegfried*, est tout à fait dans le goût des ballets qu'on aimait à représenter, au XVIe siècle, à la cour des ducs de Bourgogne, et dont Olivier de la Marche nous a laissé des descriptions; il n'y a pas plus de

mythologie, autour de l'*Or du Rhin*, qu'il n'y en a dans le *Ballet de la reine*, joué en 1582 à la Cour des Valois; les vierges guerrières qui, dans la *Walkyrie*, traversent les airs la lance au poing, en chevauchant des montures de rêve, pourraient être comparées aux Océanides qu'Eschyle faisait sortir des profondeurs de la mer et voler autour du rocher de Prométhée, il y a plus de deux mille ans.

Bien autrement hardies et radicales ont été les innovations de M. Alfred Bruneau. L'idée du personnage noble, considéré jusqu'ici comme inséparable de l'opéra sérieux, s'était construite dans notre esprit avec des éléments dont l'origine s'étend sur une période de trois mille ans environ : elle est due, en effet, à des souvenirs d'épopée homérique et de mythologie grecque, aux tendances idéalistes du christianisme, à des survivances de l'esprit féodal, aux traditions laissées par la chevalerie du moyen âge, à dix siècles de monarchie et de prépondérance aristocratique dans l'organisation sociale. Nettement et résolument, M. Bruneau a remplacé le personnage noble par l'homme du peuple pris dans la vie contemporaine. Au guerrier à casque, au seigneur à pourpoint, au héros emprunté à l'Histoire, il a substitué l'homme réel directement observé, l'homme que nous rencontrons dans la rue, l'ouvrier en costume de travail. Avant lui, les musiciens avaient, sans doute, fait chanter plus d'une fois des humbles et des artisans; il y a des opéras sur le maçon, sur le savetier, sur le forgeron, sur une multitude de sujets analogues : mais ce sont des opéras *comiques*, sortes d'idylles, de pastorales ou de divertissements, où le naturalisme n'est introduit que pour faire d'agréables tableaux de genre, d'une note pittoresque. L'originalité précise de M. Bruneau a été de faire les honneurs du grand opéra — de l'*opera seria* — à des personnages jusqu'ici relégués dans le domaine de la comédie légère, et, les abordant avec respect, de faire de leur humanité, considérée comme aussi vivace et aussi intéressante que celle des hommes à panache, la source d'un nouveau lyrisme. Cette réforme, inaugurée par la première représentation du *Rêve* (18 juin 1891), et continuée dans la suite avec une foi profonde, était conforme à l'évolution politique de notre temps, mais

supposait, chez le réformateur, une audace singulière. Qu'on imagine un très riche Mécène donnant une fête dans son hôtel, et y conviant sa blanchisseuse, son boulanger. un certain nombre de prolétaires en blouse et pantalon à côtes, non pour organiser une parodie ou satisfaire un caprice de blasé, mais pour pratiquer, dans l'esprit de la Révolution, une fraternité réelle et grave : en voyant les choses du dehors, on aura un équivalent de l'opéra, tel que l'a conçu M. Bruneau. Le littérateur, romancier ou dramaturge, qui veut faire du grand art avec des éléments d'action comme ceux qui sont employés dans *Messidor* ou l'*Enfant-Roi*, a une tâche relativement facile, presque aussi aisée que celle du peintre pratiquant un art qui est tout d'imitation; le langage verbal met à sa disposition une infinité de ressources pour préparer et faire accepter toutes ses hardiesses; il peut s'autoriser d'ailleurs, en plein XIX[e] siècle, d'un grand nombre de précédents. Il n'en est pas de même du musicien qui, répudiant le travesti de l'Histoire, la mythologie et la fantaisie, veut concilier le lyrisme et l'observation de la vie contemporaine : il est en révolte contre les usages établis depuis trois cents ans.

Le passage d'un règne à un autre exige, dans la nature, une lente accumulation de siècles; dans le domaine de l'art, il était retenu autrefois par les forces conservatrices de la tradition : il étonne aujourd'hui par sa rapidité. A cette esthétique nouvelle, placée aux antipodes du système wagnérien, M. Bruneau a joint, non sans logique, d'autres réformes importantes. La première est la substitution du livret en prose au livret en vers, justifiée par le souci de la vérité dans le langage des acteurs. A vrai dire, elle ne fut que l'extension à la musique de théâtre d'un fait assez normal dans la musique d'église. Les compositions religieuses de Bach, de Hændel, de Beethoven, pour n'en pas citer d'autres, abondent en pages magnifiques écrites sur des textes latins en prose. La réforme n'en dérangeait pas moins, violemment, nos habitudes d'esprit; dépouiller le livret de la forme rimée était aussi hardi qu'enlever à l'opéra les costumes mis à la mode par la Renaissance italienne, si agréables à l'œil, si aimés, pour leurs jolis effets de couleurs, par un peintre comme Watteau.

En modifiant de façon si radicale les acteurs du drame, M. Bruneau était naturellement amené à modifier leur langage. Il a adopté un style large, de pénétrante expression, très mélodique et très coloré, ayant parfois l'âpre saveur, l'amertume ou la mélancolie à laquelle arrivent inévitablement tous les artistes qui serrent d'un peu près l'observation de la vie réelle. Il n'est pas resté l'esclave des doctrines d'école; surtout dans ses premiers ouvrages, il a fait des « fautes d'harmonie », comme seuls peuvent en faire les compositeurs ayant une connaissance supérieure de la technique.

Une telle réforme, d'une hardiesse unique dans l'histoire de l'art musical, ne fut pas une de ces œuvres de tête auxquelles on arrive par le raisonnement et l'esprit critique; elle fut encore moins un calcul intéressé ou une gageure paradoxale; elle vint d'un cœur de poète, d'un amour sincère de la démocratie, d'une foi enthousiaste dans le principe : partout où est l'homme, il y a une source profonde de sentiment, de pathétique et de poésie. Aussi n'est-elle ni encombrée de théories, de philosophie et de systèmes, ni surchargée de polémiques agressives voulant édifier un art nouveau sur les ruines de tout le passé. Et sur ces deux points encore, M. Alfred Bruneau, toujours bienveillant quand il a parlé de l'ancien répertoire, se distingue absolument de R. Wagner.

M. Alfred Bruneau est né à Paris en 1857. Il entre au Conservatoire en 1873 dans la classe de Franchomme, et obtient en 1876 le premier prix de violoncelle. Il renonce presque aussitôt à la carrière d'exécutant pour apprendre l'harmonie avec Savard et la composition avec Massenet. Il obtient le prix de Rome en 1881 avec la cantate *Geneviève*. Après avoir composé quelques œuvres de musique instrumentale, il se consacre à la musique dramatique vers laquelle le poussait une disposition décisive. Il donne d'abord, au Théâtre-Lyrique, un opéra en 3 actes, *Kérim*, sur un livret de MM. P. Millet et H. Lavedan, puis commence, avec le *Rêve* (drame lyrique en 4 actes) donné à l'Opéra-Comique en 1891, la série des pièces dont le livret est emprunté à l'œuvre naturaliste d'Émile Zola, qui restera son seul collaborateur, soit qu'il fasse appel à M. L. Gallet pour adapter le sujet du grand romancier naturaliste, comme pour le *Rêve* et l'*Attaque du Moulin* (4 actes, Opéra-Comique, 1893), soit que M. É. Zola lui-même écrive le livret, comme pour *Messidor* (4 actes, Opéra, 1897), pour l'*Ouragan* (4 actes, Opéra-Comique, 1901),

et l'*Enfant-Roi* (5 actes, Opéra-Comique, 1905), soit enfin que M. A. Bruneau l'ait écrit d'après É. Zola, comme pour *Lazare* (drame lyrique, 1905, non publié), pour la *Faute de l'abbé Mouret* (4 actes et 14 tableaux, Odéon, 1907), pour *Naïs Micoulin* (2 actes, Monte-Carlo, 1907), enfin pour les *Quatre Journées* (drame lyrique écrit avant la présente guerre sur des tableaux de guerre et représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique en octobre 1916). Le *Rêve* et l'*Attaque du Moulin* annonçaient déjà la conception dramatique de M. Alf. Bruneau. L'*Enfant-Roi* l'a définitivement affirmée. Le sujet nous transporte en pleine vie populaire. Il s'agit de savoir si une mère sacrifiera à son mari un enfant qui n'est pas de lui. Le mari qui, sur une dénonciation, avait cru l'épouse infidèle, finit par accepter l'enfant et pardonne la faute dont il est issu. C'est la tragédie ouvrière traitée avec toute la gravité qu'on accordait jadis à la tragédie aristocratique. Mais nous saisissons ici la faiblesse de la thèse naturaliste.

Le drame que nous venons de résumer se passe dans une boulangerie. Une boulangère peut tenir à son fils autant qu'Andromaque; elle peut être tout aussi intéressante que l'héroïne chantée par Homère, Euripide et Racine; mais — après avoir adopté l'esthétique de M. Bruneau — on s'étonne d'entendre cette boulangère parler ainsi : « Mon François, mon Georget, la maison est joyeuse et prospère! Paris s'éveille; il faut que Paris ait du pain *pour la besogne géante de son enfantement!* » Et encore : « Minuit, c'est la sortie des théâtres, et Paris rentre par les rues, *si vivantes encore; et Paris se couche, las de sa journée de travail, fiévreux de sa soirée de plaisir et d'amour.* » Ce n'est pas une personne du peuple, c'est un *critique* qui parle ainsi. Ailleurs, les paroles passent du lyrisme à une vulgarité excessive. — La partition est d'une intensité mélodique et d'une sincérité d'accent saisissantes. Rien de provoquant dans l'écriture, comme dans certaines œuvres du début. On reconnaît une probité parfaite et une tenue artistique. L'entrée de François, au 2e acte, est émouvante. Partout circule une sève de mélodie abondante et forte. L'emploi de quelques motifs populaires encadrés dans une action très dramatique parfois, est d'un très heureux effet.

La *Faute de l'abbé Mouret* rappelle les vers admirables de la Pauline de Corneille :

> Une femme d'honneur peut avouer sans honte
> Ces surprises des sens que la raison surmonte.
> Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
> Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.

En remplacant le mot « femme » par le mot « abbé », on aura la donnée initiale de la *Faute de l'abbé Mouret*. Le personnage principal est surpris par les sens, dans un paysage complice; il succombe, puis il se ressaisit. Dans ce drame réaliste et lyrique, tout est poussé, sur chaque point, aux extrêmes. Les « sens » — si délicatement indiqués par le poète classique — deviennent une

force furieuse et terrible. Partie des bas-fonds de l'animalité, faisant rage à travers les choses et les êtres, la « surprise » devient une possession qui fait « craquer » tout l'organisme de la victime; et si le jeune abbé finit par se relever devant l'image du Christ, s'il revient à l'autel et aux offices en sortant du Paradou, il n'ose pas « avouer sans honte »; et il a raison. La musique, comprenant des préludes, des entr'actes, un peu de mélodrame et quelques chœurs lointains, ne vise pas à l'effet extérieur et s'efforce, en des scènes choisies, à pénétrer l'âme du sujet. Sans être agressive (malgré certaines duretés inutiles), elle est âpre et rude, d'un réalisme non dénué de tristesse.

Dans *Messidor* (Opéra, 1897), M. Alf. Bruneau met en scène les diverses nuances du socialisme, depuis l'humanitarisme évangélique jusqu'à l'anarchie. Le drame est précédé d'un ballet « la Légende de l'or », qui, lorsque la pièce fut montée pour la première fois, avait été transporté entre le 2e et le 3e acte pour déférer aux habitudes des abonnés de l'Opéra, et qui, à la reprise en 1917, a repris sa vraie place. Le naturalisme ici est encadré de socialisme et même de morale : l'or est la cause des maux de la société, il crée la misère, détruit la famille, engendre la haine et corrompt l'amour même. A l'action se mêlent des créations de pure imagination et qui n'ont rien de réel : la légende de la cathédrale où l'enfant Jésus laisse couler le sable d'or de ses mains; l'intervention du collier magique qui donne la joie et la beauté aux êtres purs, et force les coupables à confesser leur crime et à se livrer. Dans l'*Ouragan*, dont le sujet est d'une profonde beauté dramatique, et où la jalousie et le crime se purifient et s'éteignent dans le renoncement et dans l'amitié, il y a aussi une part de fiction et de fantaisie assez grande : un rôle y est laissé à l'« Arbre divin qui chante et pour lequel les créatures meurtries deviennent invisibles, libres de leur tendresse, de leurs larmes, de leur joie », etc. Nous admettons, certes, ce mélange de symbolisme et de vérisme, de réalité et de fiction; les musiciens, les librettistes ont droit à la liberté qu'Horace accordait aux poètes, *quidlibet audendi*. Nous notons ces traits dans le dessein d'exposer à quel point M. Alf. Bruneau a réalisé le programme qu'il a si courageusement affiché. Le théâtre a, lui aussi, une vie, c'est bien entendu; mais il vit beaucoup de conventions; on a beau vouloir y échapper, cette loi supérieure vous ressaisit et vous conduit malgré vous : tout, au théâtre, est vu en perspective et sous un jour artificiel; l'adjonction de la musique, le plus idéaliste des arts, ne change rien à cette condition. Enfin, nous ajouterons une autre observation : malgré son admirable talent, son génie mélodique et dramatique, son émotion communicative, M. Alf. Bruneau n'a pas encore obtenu, pour plusieurs de ses pièces et surtout pour ses préférées, les succès qu'il en attendait. Son art est trop noble et trop sain pour ne pas pénétrer plus tard dans nos mœurs et nos goûts artistiques et y garder une place prépondérante. Nous le croyons fermement. S'il n'y a pas encore réussi, il faut en chercher la cause dans ce désaccord parfois sensible entre ses doctrines et ses applica-

tions, entre les diverses parties de ses œuvres de théâtre où le réalisme et la fiction se mêlent parfois étrangement.

— M. Gustave CHARPENTIER (né en Lorraine en 1860; élève de Massenet, prix de Rome de 1887) a prétendu lui aussi, après M. Alf. Bruneau, faire chanter sur la scène des personnages empruntés à la vie populaire. Ce qui le distingue, c'est que ses personnages émettent des théories sociales et morales qui n'ont de nouveau que leur accompagnement assez inattendu en musique. M. Alf. Bruneau garde, du haut de son œuvre où retentissent les tressaillements de l'humanité, figure d'aristocrate, d'une distinction native et irréductible. M. Charpentier n'a pas seulement pris le faubourg de Paris pour scène de son roman musical; il semble y avoir trouvé la région d'élection où sa nature est le mieux à l'aise. Sa philosophie, au surplus, ne s'est pas réfugiée dans les hautes régions de l'art. Il est descendu jusqu'à la réalisation de ses théories. Il a créé d'abord l'*Œuvre de Mimi Pinson* (1900), en vue d'offrir des places de théâtre aux ouvrières parisiennes, puis le *Conservatoire populaire de Mimi Pinson*; il a annoncé le projet d'établir un *Théâtre du peuple*, qu'il a ainsi défini dans une fête donnée à la Bourse du Travail : « J'ai rêvé de bâtir avec vous un théâtre gai comme votre rire, ensoleillé comme vos regards, dramatique comme votre destinée. Si vous m'y aidez, nous ne demanderons plus de places aux directeurs de théâtre, nous n'aurons plus d'héroïques discussions avec des esprits grincheux. Ce seront vos mains qui sèmeront sur la foule en fête des billets de théâtre. Ce seront vos voix qui chanteront sur l'immense scène. » Mais il convient de juger uniquement ici le musicien et le dramaturge qui ne font qu'un, car M. Charpentier ne travaille que sur ses propres livrets.

Sa première pièce de théâtre, *Louise* (4 actes, 5 tableaux, Opéra-Comique, 1900), suscita, dès son apparition, de vives controverses, bien éteintes aujourd'hui, mais qui servirent le jeune compositeur et furent l'atmosphère la plus favorable à sa naissante renommée. La pièce n'échappe certainement pas, en tant qu'œuvre de théâtre, à certaines critiques. Ce « roman musical » n'est qu'une esquisse;

la psychologie en est épaisse et vulgaire. Le personnage principal, Julien, qui. sur le palier d'un hôtel garni, flirte d'abord avec la fille d'un charpentier, et, ne pouvant obtenir sa main, l'enlève, n'est pas marqué de traits assez précis. Il s'efface derrière un plaidoyer écourté, peu musical en soi, pour le mariage libre. C'est un *artiste*, nous dit-on; mais un mot ne remplace pas un caractère. Au cours de la pièce, il y a des discussions sur « les devoirs des enfants à l'égard des parents » qui sont froides (elles le seraient déjà dans une comédie!) et aggravées par quelques touches trop brutales. La convention fondamentale qui consiste à faire chanter, avec accompagnement d'un orchestre de 70 musiciens, des personnages de la vie usuelle et parlant le langage de tous les jours est, en certains endroits, choquante; cela rappelle un peu l'*Hermann et Dorothée* où Gœthe fait parler à un apothicaire, à un pasteur, etc., la langue des héros de l'*Iliade*; et ce qui semble prouver que ce disparate n'est pas seulement sensible pour l'auditeur, c'est que M. Charpentier, plus d'une fois, abandonne le chant et la musique pour leur substituer la parole ordinaire. On peut reprocher à l'auteur de ne pas rester toujours fidèle à sa propre esthétique : il revient à un symbolisme suranné lorsqu'il nous montre ce fêtard qui, attardé à un carrefour sur les quatre heures du matin, chante : « Je suis *le* Plaisir!... » C'est nous ramener au réalisme ingénieux d'un Delille ou d'un Florian. Il y a un tableau (*chez la couturière*) qui est pur hors-d'œuvre. La conduite de la pièce est telle, qu'elle apparaît comme une parodie de l'ancien opéra : ainsi, l'ancienne sérénade du ténor dans la coulisse est remplacée par la complainte d'un chanteur dans une cour d'hôtel; et le ballet traditionnel, par une farandole de mardi gras : au lieu de musique de luxe, il y a des mirlitons; au lieu d'un roi et d'une reine « assistant à une fête sous un dais de pourpre », on voit des titis et des poivrots juchés sur des échafaudages. Musicalement, il y a, dans l'orchestration, un certain abus des motifs conducteurs et des formules typiques. Enfin, cet opéra réaliste est d'une grande tristesse; ce n'est pas la tristesse qui naît de la pauvreté des moyens employés, de la monotonie, de la sécheresse ou

de l'ennui, mais la tristesse poignante, aiguë, douloureuse, qu'on éprouve devant une copie trop exacte de certaines scènes pénibles de la vie. Ce n'est pas seulement la faute du compositeur; c'est surtout celle de la vie elle-même, c'est-à-dire la nôtre. Mais on peut demander si le théâtre lyrique mérite d'être pris tellement au sérieux qu'on y doive montrer la vérité, comme dans la science, sans préoccupation des conséquences.

La partition de *Louise* contient des thèmes, des arrangements symphoniques, des détails qui annoncent une aptitude particulière chez M. Charpentier, à manier l'orchestre et à en tirer tout l'éclat possible. Les *Impressions d'Italie* (1890), suite d'orchestre en 5 parties, avaient déjà affirmé sa valeur symphonique et descriptive. Cette qualité rehausse singulièrement son œuvre dramatique. Elle lui a permis de brosser des tableaux de la vie populaire à Paris, qui sont d'un pittoresque et d'un réalisme, d'une intensité de mouvement extraordinaires. Ici, il n'y a point de thèse ni de parti pris en jeu. Il n'y a que de la musique descriptive, et elle est excellente.

Un nouveau « drame lyrique » que M. Charpentier a fait jouer à l'Opéra-Comique (1913, 5 actes) sous le nom de *Julien*, n'a rien apporté de nouveau et n'a pas obtenu de succès. Il est tiré d'une symphonie-drame, la *Vie du poète*, en 4 parties.

— Le drame lyrique réaliste a donc conquis sa place au soleil : partout où est l'humanité, il y a source de drame, d'intérêt, de poésie. Nous ne voulons certes pas lui chercher querelle. Il nous sera cependant permis de présenter quelques observations dont la première est celle-ci : une œuvre qui reproduit avec toute l'exactitude possible la vie du peuple, a plus de chance de plaire à la partie lettrée et un peu blasée du public qu'au peuple lui-même. Au théâtre le vrai peuple — celui qui n'est gâté par aucun snobisme — demande *autre chose* que les impressions de l'existence ordinaire. Il n'est pas seulement très idéaliste; il a, tranchons le mot, des goûts aristocratiques. Il est aristocrate naïvement, en vertu d'un instinct profond de l'humanité, non déformé par l'analyse; il l'est par besoin, par lassitude de la vie réelle. Les subtils auteurs de *la Fille Elisa* ont constaté ce fait qui est suggestif : « *Elles* ont du succès auprès de certains hommes du monde par une familiarité brutale et auprès des hommes du peuple *par la politesse.* » A l'Opéra aussi, et à l'Opéra-Comique, c'est la politesse,

en d'autres termes l'œuvre d'art de forme élégante, somptueuse et distinguée, qui est la plus capable de plaire au gros public. Le peuple n'admet pas que, si on le convie à une fête des yeux et des oreilles, ce soit pour l'entretenir de ses misères, et le ramener brusquement sur lui-même en lui présentant un miroir. Il ne comprend pas, ou bien il se croit victime d'une mystification, lorsqu'on vient lui dire : « L'idéal de la beauté est en toi, et non au-dessus de toi! » Quelle erreur de croire, d'après un mot attribué à M. C. Saint-Saëns, que le seul opéra populaire soit l'opéra bouffe! Sérieux, infiniment docile, le peuple est prêt à battre des mains devant tout ce qui est vraiment digne d'admiration. Ce qu'il lui faut, c'est à la fois ce qu'il y a de plus beau, de plus magnanime et de plus riche. C'est lui — parterre debout — et non les gentilshommes assis sur les côtés de la scène, qui fit, au XVII[e] siècle, le succès du *Cid* et d'*Andromaque*. Ce qu'il aime, c'est la grandeur de l'héroïsme cornélien, c'est la poésie de l'amour, c'est le merveilleux : c'est aussi et surtout l'éclat visible du cadre dans lequel une œuvre lui est offerte : le faste des costumes, la rareté des décors, la pompe des cortèges solennels. Il est plus intéressé par Lohengrin dans sa nacelle que par les savetiers des *Maîtres chanteurs*, et il aime mieux voir le manteau étoilé de la Reine de la Nuit, dans la *Flûte enchantée*, que le fichu de Mamzell' Quat'sous. La raison en est bien simple. Montaigne l'a donnée en disant : « Nous ne sommes jamais chez nous, nous sommes toujours au delà. » L'imagination nous entraîne à chaque instant hors de notre domaine coutumier : elle nous fait aimer ce qui tend à nous enlever dans les étoiles et non à nous refouler sur nous-mêmes.

On a reproché à M. Charpentier d'être trop particulariste et de rapetisser, d'appauvrir la musique en limitant son pouvoir à l'expression d'une vie toute locale. Cette critique paraît superficielle. Sans doute, ce qui nous intéresse bien plus que Montmartre, c'est l'Humanité. Mais l'étude approfondie (ou passionnée, ce qui, artistiquement, revient au même) d'un sujet très particulier, est seule capable de nous faire arriver à l'émotion qui accompagne en nous le sentiment de la vie universelle. Ainsi J.-J. Rousseau dans

ses *Confessions*, Montaigne en ses *Essais*, peignent l'homme en étudiant *un* homme. Voyez l'*Othello* de Shakespeare; il n'est peut-être pas de personnage, au théâtre, qui soit caractérisé par des traits plus individuels, et cependant Othello est *le* jaloux par excellence. Il se pourrait donc que cette substitution de personnages populaires (ouvriers, étudiants, chiffonniers, cochers de fiacre, sergents de ville, etc.) « aux travestis » de l'ancien régime musical fût peu importante et négligeable, le résultat de l'œuvre d'art restant le même. Alors cependant on pourrait demander, si cette substitution n'est pas justifiée par un renouvellement *essentiel* de l'œuvre lyrique, quel gain nous procure-t-elle? En changeant les moyens pour arriver au même but, répondrons-nous, elle donne l'illusion d'un changement radical; elle est contraire au « déjà vu », hardie et de bonne foi, brillamment exécutée. Cela est beaucoup.

Nous ne pensons pas que le drame lyrique naturaliste, dont nous saluons avec plaisir l'avènement, soit destiné à supprimer d'autres conceptions moins austères de l'opéra et de l'opéra-comique; il s'ajoutera simplement à nos richesses acquises sans s'élever sur des ruines.

Parmi les précurseurs lointains de *Louise*, ainsi rétablie à sa vraie place, on peut citer *le Seigneur bienfaisant*, opéra en 3 actes (paroles de Rochon de Chabannes, musique de Floquet), représenté à Paris le jeudi 14 décembre 1780. Le personnage principal est un « notable fermier » — Julien — dont le fils unique se marie malgré son père, l'abandonne pour aller vivre avec la famille de sa femme, puis revient avec un bébé et se fait pardonner. Dans *l'avertissement* de son poème (p. 3) l'auteur dit : « J'ai laissé la fable et la féerie avec lesquelles on a fait tous les opéras-ballets, pour poser sur la scène du monde et offrir aux spectateurs quelques tableaux de la vie humaine, parlant au cœur sans négliger de frapper les yeux.... *Nous n'avions encore que la Pastorale de la Comédie dans le genre que j'ai adopté, j'y ai ajouté le Drame*, ce genre si naturel et si intéressant qui ne nous occupe que des peines et des malheurs de nos semblables.... *Le fonds de l'opéra est usé*... Il y a longtemps que je pense *qu'on devrait laisser reposer ces deux genres*, Pastorale et

Comédie ». Malheureusement, l'auteur a transporté le lieu de l'action en Béarn... au temps d'Henri IV !

— La liste des compositeurs contemporains de l'école de M. Alf. Bruneau est assez restreinte. Elle ne comprend guère avec les « véristes italiens » dont nous reparlerons dans un chapitre spécial consacré à la musique étrangère, que M. Jean Nouguès qui a donné diverses pièces en province, notamment à Bordeaux *Thamyris* (1904, 5 actes, livret de M. Jean Sardou), à Nice *Quo vadis* (1908, 5 actes, livret de Sienkievicz), à Paris *Chiquito* (1909, 4 actes, livret de M. H. Caïn). *Chiquito* est un drame basque : l'amour de deux jeunes gens, contrarié par une tentative d'assassinat sur le jeune homme, et aboutissant à la mort de la jeune fille sur un lit d'hôpital. La partie de pelote et les bérets rouges ne remplacent pas, malgré tout, le sentiment de la nature et de la vie basque. C'est du réalisme sans émotion et très superficiel.

*
* *

— L'impressionnisme de M. Cl. Debussy a quelques traits communs avec le naturalisme dont nous venons de parler. D'abord, un retour conscient à la tradition nationale. « En composant le *Rêve*, *l'Attaque du Moulin*, *Messidor*, a dit M. Alf. Bruneau, drames point légendaires, mais bien contemporains, très français d'action et de sentiment, j'ai eu la constante et ferme volonté, chantant la douceur et l'amour mystique, l'abomination des injustes guerres, la nécessité du glorieux travail, de faire acte de Français. » (*Musiques d'hier et d'aujourd'hui*, p. 118.) « Croire, déclare M. Cl. Debussy, que les qualités particulières d'une race sont transmissibles à une autre race sans dommage est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent. » (*Revue S. I. M.*, 15 janv. 1913.) Nous pourrions multiplier les citations, ajouter les professions de foi aussi nettes de MM. C. Saint-Saëns, Th. Dubois, G. Fauré, V. d'Indy. Sur cette conception de la musique et de l'art, toutes les écoles contemporaines sont en parfait accord : l'art ne parvient à son plein épanouissement qu'en se conformant, dans chaque pays, à la tradition nationale, en restant fidèle à ses origines. Il y a eu aussi chez les naturalistes et les impressionnistes (nous adoptons ce terme à défaut d'autre, en attendant de l'expliquer) une volonté de réac-

tion contre l'influence, devenue excessive et malfaisante, de Wagner. La sottise des huées et des sifflets qui avaient accueilli en France ses premières œuvres avait certainement servi à lui rallier des partisans, devenus des admirateurs passionnés et sans discernement, applaudissant aux lourdeurs, aux longueurs, aux obscurités, comme aux traits de génie les plus éclatants du maître de Bayreuth. Et le public, tardivement mais complètement conquis, s'était mis à considérer Wagner comme la conclusion générale et définitive de la musique de théâtre. Les musiciens s'étaient empressés de « *faire du Wagner* ». « Il est malheureusement indiscutable que nombre de nos nouveaux musiciens, tant est vif chez les mieux doués le désir de l'immédiate réussite, aliènent aujourd'hui leur indépendance, oublient ce qu'ils doivent à l'esprit de leur race, se dénationalisent et pastichent l'œuvre germanique déjà ancienne et peu conforme aux exigences de nos âmes, ne sont ni de leur temps ni de leur pays. » (Alf. Bruneau, *ibid.*, p. 117.) Chez les naturalistes, cette réaction s'est traduite par une préférence pour les drames populaires et d'actualité, par la recherche de la puissance, de l'éclat. M. Alf. Bruneau s'est plongé dans l'œuvre d'E. Zola et en a rapporté, avec ses sujets de drame, toutes ses inspirations lyriques, ses ardeurs humanitaires et sociales, son verbe retentissant. Chez les impressionnistes la protestation contre le wagnérisme a pris des voies plus sinueuses et revêtu des formes plus complexes.

Les affinités de M. Cl. Debussy l'ont tourné vers les préraphaélites, vers les symbolistes et les décadents. Il a subi le charme de la poésie de Verlaine; il a fait partie du cénacle de Stéphane Mallarmé; il a été séduit par ce langage subtil et déconcertant où les admirateurs du maître ont vu des profondeurs de pensées, des combinaisons de couleurs inconnues jusqu'à lui, et où le vulgaire a distingué trop rarement, parmi des ténèbres compactes, de fugitives ouvertures de ciel pleines d'étoiles. Mallarmé et Verlaine ont donné aux mots, aux sonorités des voyelles une valeur d'expression indépendante de la pensée qui pouvait y être enfermée. Le vers des romantiques et des parnassiens soumis aux rimes alternées et aux césures,

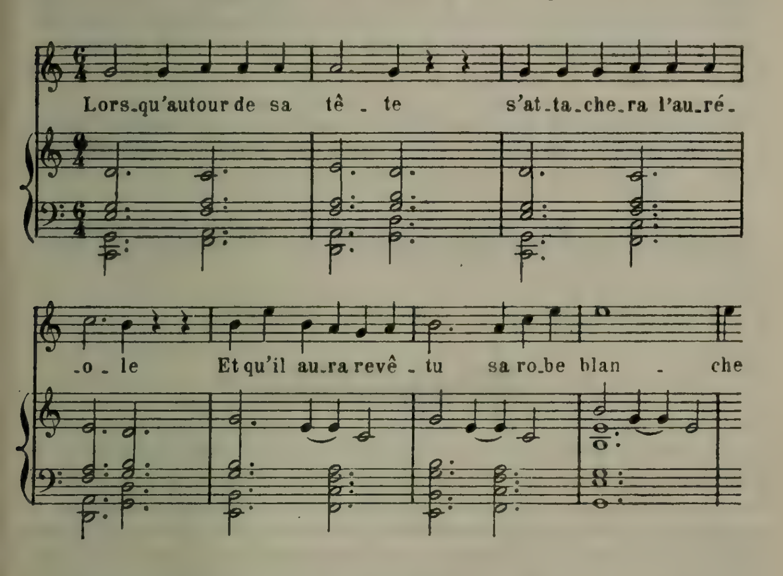
régi par des lois d'une sévérité séculaire, est devenu un instrument d'une liberté et d'une souplesse nouvelles, affranchi de toute discipline, ayant pour seule règle de suivre toutes les nuances de la pensée et de les traduire par un rythme aux formes multiples comme elle. Plus de lyrisme : « prends l'éloquence et tords-lui son cou », avait commandé Verlaine ; mais la recherche des sentiments les plus intimes, la notation des plus délicats frissons de la sensibilité, enfin un équilibre nouveau entre la musique du vers et l'émotion qu'il exprime. Cette évolution de la poésie a correspondu à un mouvement analogue dans la peinture, car les arts se rapprochent et se confondent souvent dans la recherche des émotions et des moyens de les exprimer. Les peintres impressionnistes venaient de soustraire leur art aux formules du classicisme et du romantisme : ils avaient proclamé que la nature ignore la rigidité et la précision du dessin, qu'elle n'est que couleur, qu'elle se communique à nous par des vibrations lumineuses génératrices de nos sensations et dont la peinture doit s'efforcer de fixer les chatoyantes et fugitives émanations. C'est dans ce milieu, dans cette atmosphère propice que l'art debussyste est né, et s'est rapidement épanoui, réaction contre la déclamation wagnérienne, et en même temps contre les tendances et les procédés de l'école naturaliste.

M. Claude Debussy (1862-1918) a fait toutes ses études au Conservatoire, depuis la classe de solfège et celle de piano jusqu'à celle de composition de E. Guiraud qui le mena au prix de Rome en 1884 (cantate de *l'Enfant prodigue*). Il a ainsi appris tout ce qu'on enseigne dans cette maison pourvue de classiques professeurs ; il possède tous les secrets du contrepoint, de la fugue, de l'harmonie et de la composition. Bonne préparation pour faire litière des formules classiques que de n'en ignorer aucune. Puis, il voyagea. Une première visite à Moscou lui révéla la musique russe. Ces mélodies populaires, d'un rythme si varié et si puissant, d'un mouvement si passionné, le ravirent. Il en fut si profondément impressionné que quelques critiques rattachent au souvenir de ce premier contact avec l'Orient, les pages les plus chaudes et le thème directeur du *Quatuor à cordes* :



Peu après, c'est le *Boris Goudounow* de Moussorgsky, à peu près inconnu alors, qui aggrave et précise cette empreinte russe. Il trouve dans la couleur, dans la liberté d'expression, dans l'affranchissement de cette musique, qui ignore les lois traditionnelles de la composition et de l'harmonie, un magnifique exemple et un encouragement. M. Debussy n'a pas fait de la musiqne russe (il aime trop la demi-teinte), mais il lui doit ses premières directions; c'est sous son influence qu'il s'éloigna définitivement de Wagner.

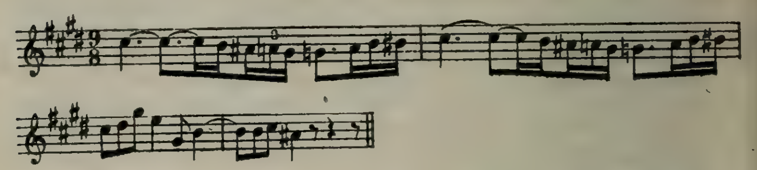
On peut classer les œuvres de M. Cl. Debussy sous les étiquettes symbolisme et naturalisme. Sous la première, la *Damoiselle élue* (poème lyrique pour voix de femmes, soli, chœurs et orchestre, d'après Rossetti), commencée à Rome et finie à Paris en 1887, est déjà très caractéristique de la manière de Debussy :



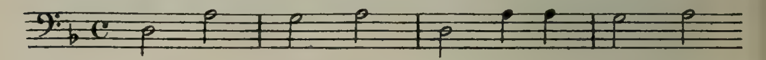
La damoiselle élue est au Paradis où elle espère son bien-aimé; malgré ses objurgations, celui-ci ne monte pas au divin séjour. Tout cela est haut, lointain, séraphique : à signaler la simplicité exquise du chœur des anges, la « douce musique des étoiles ».

Symbolique aussi, *le Prélude de l'après-midi d'un Faune* (1892). Le compositeur n'a pas mis en musique le poème semi-extravagant de Mallarmé. Il en a écrit le « Prélude » où il a exprimé la sensualité et la grâce qui sont contenues dans le poème, en certaines parties obscur et d'une langue amphigourique. Le musicien a retourné cet aphorisme formulé par Mallarmé dans *la Musique et les Lettres* : « La musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée ». Le thème principal, exposé par la flûte, a une douceur

enveloppante qui donne toute sa couleur au morceau, appel du faune dans la clarté du jour :



Pelléas et Mélisande (5 actes et 12 tabl., poème de Maeterlinck, Opéra-Comique, 1902) est, d'après les admirateurs de M. Cl. Debussy, le chef-d'œuvre du symbolisme. M. L. Laloy qualifie ainsi la musique de *Pelléas* (*Revue Musicale* de 1904, p. 106) : « Une musique sans formules, où tout vient de l'âme, une musique sans développements oiseux, modelée sur le drame ou plutôt sur la vie elle-même, dont les mots du drame ne sont qu'un pâle reflet; une déclamation simple et juste, un orchestre clair et contenu, une puissance d'émotion irrésistible », en somme, un « chef-d'œuvre d'émotion et de simplicité ». Les thèmes sont en effet d'une simplicité raffinée*: tel celui qui est inscrit au frontispice de *Pelléas* et annonce une légende:



Tel le motif gracieux qui caractérise *Mélisande:*



Pelléas et Mélisande est, comme *Tristan et Yseult*, le drame de la fatalité dans l'amour. Mais il n'y a pour ainsi dire pas un trait de ressemblance entre les deux œuvres. Celle de M. Debussy évite la symphonie; elle se déroule comme une déclamation lyrique, avec un langage musical qui évite les développements et toutes les choses inutiles à la marche de l'action. Plus d'airs ni de récitatifs. La musique suit le rythme des paroles afin d'arriver à l'expression dramatique la plus vraie et la plus simple. Quand un personnage a quelque chose de lyrique à dire, il devient, alors seulement, lyrique : le reste du temps, il est naturel. Quant à la contexture elle-même de la musique de *Pelléas*, elle est faite, non peut-être de nouveautés et d'inventions réelles, mais d'une adaptation nouvelle, d'un emploi plus original de ce que d'autres compositeurs n'avaient mis qu'exceptionnellement dans leurs œuvres. Les successions de quintes, les accords de septième et de neuvième, les dissonances, le chromatisme, la liberté des intervalles dans la mélodie, la gamme par tons, l'application à notre musique des gammes liturgiques ou orientales, toutes ces nouveautés sont fort anciennes, car J. S. Bach les connaissait toutes, et on en trouverait des exemples jusque dans nos

classiques contemporains. Mais ce qui constitue l'originalité harmonique de M. Debussy, c'est l'emploi normal et fréquent qu'il en fait. Sa musique a paru pour cela compliquée et d'une analyse grammaticale ardue. « Qu'importe, a-t-il répondu dans une interview donnée à M. Louis Schneider : la notion musicale peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple : le moyen en art ne regarde personne. » (*Revue Musicale*, 1902, p. 138.)

Le *Martyre de saint-Sébastien*, mystère en 5 actes de Gabriele d'Annunzio (Paris, 1911), est encore une œuvre symbolique. Elle manque de simplicité, de sincérité religieuse, de recueillement, d'ingénuité, qui étaient plus nécessaires pour traiter ce sujet, que l'imagination lyrique des deux collaborateurs.

Les pièces descriptives de M. Cl. Debussy ont rencontré plus d'admirateurs que sa musique de théâtre. C'est que le génie et la manière du compositeur s'adaptaient mieux à ces notations de sensations subtiles et fugitives. Sous le titre *la Mer*, l'auteur a composé « trois esquisses symphoniques » : 1° *De l'Aube à midi sur la mer* (pourquoi midi?); 2° *Jeux de vagues*; 3° *Dialogue du vent et de la mer* (1905). Il cherche à faire de la couleur avec l'orchestre, et mélange une multitude de timbres et de rythmes. Il use et abuse des moyens d'imitation réalistes. Il ne rêve pas au bord de la mer. La grandeur et la poésie des choses paraissent le laisser indifférent. Les trois *Nocturnes* (*Nuages*, *Fêtes*, *Sirènes*, avec chœurs) sont peut-être ce qu'il a écrit de plus achevé et de plus expressif : la musique en est délicate, vaporeuse, encore que les *Fêtes* aient plutôt la couleur d'un tableau oriental, d'une danse mouvementée sous un ruissellement de lumière. Il y a là des sonorités nouvelles, des accouplements de timbres, des combinaisons de harpes et de cordes, des ingéniosités et des trouvailles toujours exquises. M. Cl. Debussy est plus apte à interpréter des paysages qu'à remuer des passions profondes. *Images* (troisième série pour orchestre, 1909 : 1° *Gigue*; 2° *Iberia*; 3° *Rondes de printemps*) met en effet la musique, suivant les paroles de Nietzsche, au service d'un enchaînement d'images; la couleur et le réalisme y abondent, le sentiment en est absent.

Il faut ajouter les pièces pour piano et chant, mélodies sur les poésies de P. Verlaine et de Baudelaire, de Pierre Loüys (*Chansons de Bilitis*), ou sur les vers de Charles d'Orléans ou de Villon. Dans le *Quatuor à cordes* on retrouve les curieuses sonorités caractéristiques de Cl. Debussy; l'œuvre est de solide construction cyclique; l'andante est pénétré de sentiment. Dans ces compositions, comme dans celles pour piano (*Valse romantique*, *La plus que lente*, *Arabesques*, etc.), dans la *1re Rapsodie pour clarinette en* si *b*, dont les mouvements indiqués par l'auteur signalent le caractère *rêveusement lent... doux et expressif... doux et pénétrant... modérément animé*, apparaît une personnalité originale entre toutes.

Une pareille musique n'a pas rallié tous les suffrages. Le public, après quelque hésitation, à l'apparition de *Pelléas*,

a fini par céder au charme de cette partition; le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, les *Nocturnes* sont aujourd'hui parmi les œuvres qu'il écoute avec le plus de plaisir et qu'il applaudit le plus chaleureusement. La sympathie et l'intérêt partis d'abord d'une élite, nous pourrions dire d'un cénacle, ont gagné la foule. Quelques chefs d'école sont restés hostiles. M. V. d'Indy l'a jugée très sévèrement : il lui reproche de sacrifier l'harmonie, chose contingente et facile d'ailleurs à rencontrer, à la mélodie, forme supérieure de la musique et dont l'invention est bien plus méritoire. « La gamme par tons constituée à six notes est loin d'être un progrès sur notre gamme occidentale traditionnelle, puisqu'elle supprime toute tonalité et conséquemment toute modulation. » (V. d'Indy, *Revue S. I. M.*, nov. 1912, p. 58.) Et un peu plus tard, il qualifie avec ironie cette formule musicale de musique « sensorielle » pour laquelle « l'adjonction d'un cinématographe » aurait l'avantage d' « expliquer et déterminer les diverses phases du morceau,... et de présenter à l'œil un agréable tremblotement, qui s'harmoniserait à merveille avec les petits chichis orchestraux et autres titillations auriculaires, constituant généralement le principal mérite de ces compositions ». (*Ibid.*, 15 fév. 1913.) Il déclare d'ailleurs ne pas s'indigner « contre Ravel et Debussy, qui possèdent, eux, un métier solide, en outre de leurs belles qualités natives,... mais contre les Debussystes et les Ravelistes, proclamateurs de dogmes faux et propagateurs d'erreurs graves... ». (*Ibid.*, nov. 1912.) Mais pourquoi opposer la musique qui respecte les règles de l'harmonie et de la construction rythmique, la musique qui révèle le métier du compositeur, à celle qui fait bon marché de tout cela? Placer le débat sur un tel terrain, c'est adopter le point de vue étroit de l'école, qui n'est point du tout celui de la grande majorité des auditeurs. Tant qu'on ne saura pas, avec une précision mathématique, quels sont les moyens de plaire et d'émouvoir, il y aura une infinité de façons d'arriver au but. — « Le public, nous disait un jour M. Debussy, *ne sait pas ce qu'il veut.* » C'est très exact et c'est très faux en même temps. Le public ne sait pas ce qu'il veut en matière d'harmonie, de contrepoint, d'or-

chestration, etc., mais voici un point sur lequel il ne saurait y avoir d'équivoque : un sujet étant donné, le public veut une musique dégageant toute l'émotion, tout l'intérêt, toute la poésie qu'il y a dans ce sujet; il veut, et en cela il montre une docilité admirable, que son cœur soit touché, que son imagination soit séduite, que sa raison soit satisfaite, qu'enfin l'opéra qu'on lui joue ne soit point une fatigue. Il veut de la clarté et de l'agrément; il veut surtout, quand un artiste lui parle, avoir l'impression d'une *individualité puissante*, et non celle d'un faiseur plus ou moins habile. Une telle esthétique rend superflu un débat d'ordre académique sur l'emploi de tel ou tel procédé d'exécution. Si le compositeur croit profondément à ce qu'il fait et à ce qu'il dit, s'il a une personnalité énergique, peu importe qu'il soit d'une école ou d'une autre. Lorsqu'il est très fort, le sentiment trouve toujours une formule d'expression nette qui crée la sympathie, et c'est là l'essentiel.

— M. Maurice Ravel (né dans les Basses-Pyrénées en 1875) ne veut pas être confondu avec M. Cl. Debussy. Ses panégyristes font remarquer qu'il tient de ses maîtres, de M. Gabriel Fauré, qui lui enseigna la composition, et de M. Gédalge, qui l'instruisit du contrepoint, ce « solide métier » grâce auquel il a écrit une *Sonatine* pour piano (1905) et un *Quatuor à cordes* (1902-03) où il a strictement observé les règles du genre Sonate et qui sont des modèles. Son imagination y a jeté des ornements qui en laissent intacte l'architecture classique. Dans ses compositions symphoniques, le contrepoint est souvent employé comme moyen d'expression. Si M. Cl. Debussy a une prédilection pour les successions d'accords de *neuvième*, M. Ravel use plus fréquemment des accords de *septième*, et particulièrement de celui de *septième majeure*; il ne pratique pas la gamme par tons. Ces différences d'écriture n'empêchent pas ce jeune compositeur d'avoir des titres certains à être un des maîtres de l'école impressionniste. Il grave plus profondément peut-être que M. Cl. Debussy, mais il est comme lui plus appliqué à interpréter des sensations, à décrire des choses extérieures qu'à exprimer des sentiments et à faire naître des émotions. Son œuvre de piano, *Jeux d'eaux* (1901), *Miroirs* comprenant 5 piécettes : *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'Océan* (orchestrée), *Aborada del Graciosa*, *la Vallée des Cloches* (1905); celle de piano à 4 mains : *Ma mère l'Oye* (5 pièces enfantines : *Pavane de la Belle au Bois dormant*, *Petit Poucet*, *Laideronnette, impératrice des Pagodes*, *les Entretiens de la Belle et de la Bête*, *le Jardin féerique*, 1908), transformée plus tard en ballet et jouée au Théâtre des Arts en 1911, et même déjà les *Sites auriculaires*, *Habanera* utilisée plus

tard dans la *Rapsodie espagnole* pour orchestre et *Entre cloches* (1895), annoncent une richesse d'imagination, une variété de rythme et de dessin, une abondance de moyens d'expression peu communes. Le style est parfois d'une simplicité recherchée; dans *Ma mère l'Oye*, nous sommes loin des *Scènes d'enfants* de Bizet, d'un mouvement si franc. Dans les mélodies pour piano et chant *Histoires naturelles* (*le Paon*, *le Grillon*, *le Cygne*, *le Martin-Pêcheur*, *la Pintade*, 1906), sur des paroles en prose de M. Jules Renard, qui sont d'une platitude raffinée (*Ça n'a pas mordu hier soir*, début d'une de ces histoires ; *cette bavarde m'agaçait*, en parlant d'une volaille de basse-cour), serpente une manière de récitatif, et le piano, avec un réalisme ingénu, s'efforce d'imiter les cris des animaux dont il est question; c'est de la bouffonnerie de pince-sans-rire. *Shéhérazade* (3 poésies de Tristan Klingsor : *Asie*, *la Flûte enchantée*, *l'Indifférent*, piano et chant, orchestrée plus tard), est d'une finesse, d'une légèreté exquises; ces mélodies font songer à la musique de M. Debussy, mais ne lui ressemblent pas. *Le Quatuor à cordes* en *fa* majeur (4 parties) est une œuvre de haute tenue, solidement construite dans la forme cyclique avec des motifs d'un dessin délicat et des harmonies précieuses. Le *Trio* (piano, violon et violoncelle) en 4 parties n'est pas moins remarquable par la variété des rythmes, la richesse des harmonies, et la note de mélancolie et de tendresse qu'il exprime. Sans vouloir donner une bibliograhie complète des œuvres de M. M. Ravel, nous signalerons encore le ballet *Daphnis et Chloé* (symphonie chorégraphique en 3 parties), joué en 1912 à Paris, qui est d'un impressionnisme très coloré. On y entend (*Noctune*) un solo de flûte accompagné par une boîte à musique imitant le vent et ressemblant au gémissement d'une sirène tempéré par la sourdine; c'est l'imitation directe d'un phénomène de la nature; enfin l'*Heure espagnole* (comédie musicale de Franc-Nohain, Opéra-Comique, 1911), qui a obtenu un grand succès. C'est un conte drôlatique, historiette d'une Espagnole qui a deux galants et qui finit par leur en préférer un troisième, fantaisie qui est surtout amusante par les détails. Sur ce sujet peu musical, M. Ravel a écrit la partition la plus spirituelle, la plus originale, la plus froidement comique qui se puisse entendre. Le lyrisme et l'émotion en sont exclus et n'avaient d'ailleurs rien à voir en la matière. Mais l'orchestre souligne chaque mot, chaque geste, chaque sous-entendu, avec une précision, une couleur et un esprit extraordinaires. Le jugement des contemporains sur l'œuvre de M. Ravel est partagé. Quand il se présenta en 1905 pour la 2e fois au concours du prix de Rome, après avoir obtenu précédemment un second grand prix, il ne fut même pas admis à entrer en loge ; un de nos critiques importants a déclaré que la déclamation de l'*Heure espagnole* faisait « songer à celle de *Pelléas* répétée par un phonographe dont le mouvement serait excessivement ralenti ». Ni cette appréciation ni le jugement de l'Institut n'ont empêché M. M. Ravel d'avoir conquis son public et d'être une des espérances de l'école contemporaine.

— M. Albert Roussel (1869) appartient au même groupement. Il se

destinait à la marine, et, après avoir passé par le *Borda*, navigua quelques années; il donna sa démission d'enseigne de vaisseau en 1894 pour se consacrer à la musique. Il fut l'élève de M. Gigout, puis entra à la *Schola Cantorum*, où il passa plusieurs années, sous la direction de M. d'Indy. Dans ses compositions, dont l'ensemble est encore peu considérable, à signaler : *Conte à la Poupée* et *Rustiques*, pour piano; *Poèmes* (d'H. de Régnier), pour piano et chant; *Quintette* pour quatuor à cordes et cor; *Trio* en *mi* ♭ pour piano et violoncelle; *Sonate* pour piano et violon; puis, comme musique symphonique, *Résurrection* (d'après Tolstoï); *le Poème de la Forêt*, symphonie en 4 parties (*Forêt d'hiver*, *Renouveau*, *Soir d'été*, *Faune et Dryades*); *Évocations* (3 esquisses symphoniques : *les Dieux dans l'ombre des Cavernes*, *la Ville rose*, *Aux bords du fleuve sacré*); enfin, le *Ballet de l'Araignée*, *Ballet pantomime* qui représente l'*Araignée dans sa toile*, la *Danse du papillon* avant d'être pris au filet soyeux; il y a aussi l'*Entrée des fourmis*, l'*Éclosion* et la *Danse de l'éphémère*. Dans la description de ces menues choses, et des autres plus grandes, M. Roussel recherche de bizarres et nouvelles associations de timbres, de petits dessins, de petites touches qui ne dissimulent pas toujours la sécheresse et l'incohérence des idées musicales. — M. DÉODAT DE SÉVERAC (1873) est, lui aussi, un élève de la Schola et de M. V. d'Indy. *Le Chant de la Terre* (poème géorgique en 7 parties, *Prologue*, *le Labour*, *les Semailles*, *Intermezzo*, *la Grêle*, *les Moissons*, *Epilogue*, le jour des noces) et *En Languedoc* (suite en 5 parties) sont écrits pour piano et reflètent la couleur et l'âme du pays où est né le compositeur. La musique de scène d'*Héliogabale* pour la tragédie lyrique d'Em. Liard (Béziers, 1910) a toutes les caractéristiques de l'art impressionniste de M. Cl. Debussy. M. de Séverac a donné à l'Opéra-Comique (1909) la *Cour du Moulin* (2 actes, livret de M. Magre), partition compliquée, originale et de sérieuse valeur, à qui manque ce qui a été considéré jusqu'ici comme musical, et qui cependant a été favorablement accueillie.

— M. Paul DUKAS (1865) a plus de psychologie. Il a appris la composition dans la classe de E. Guiraud. Premier second grand Prix de Rome de 1888, il a composé de grandes ouvertures : le *Roi Lear*, *Goetz von Berlichingen*, et *Polyeucte;* une *Sonate* et des *Variations nouvelles* sur un thème *de Rameau*, pour piano; une *Symphonie* que nous avons signalée (voir ch. XXI); un poème symphonique d'après Gœthe, *l'Apprenti sorcier*, où toutes les ressources du genre descriptif sont déployées; et un opéra, *Ariane et Barbe-bleue*, qui se rattache au symbolisme. Cette partition, dont le livret est de M. Maeterlinck, est une des œuvres de théâtre les plus originales et les

plus fortes de notre temps. Le conte de Perrault a donné ici prétexte à une série de symboles. Au premier acte, Ariane vient délivrer les jeunes captives et leur montrer les claires avenues de l'esprit; elle défend Barbe-bleue contre les colères des paysans : c'est le symbole de la révolte contre les lois de la force, et du triomphe de la volonté, de la bonté et de la paix. Puis Ariane se mêle aux captives qui, d'abord, ont peur d'elle; elle leur fait voir, à travers une porte qu'elles peuvent ouvrir, une grande clarté; elles ont peur de cette clarté : symbole! Alors Ariane brise la porte et la fenêtre, et le ciel pur apparaît, offrant aux malheureuses le premier rayon de liberté. Enfin celles-ci, après avoir erré dans le château, retombent prisonnières de Barbe-bleue. Les paysans de nouveau viennent pour exterminer le tyran, et une fois encore Ariane le sauve; elle le délivre et panse ses blessures : symboles! Et quand elle va quitter ce séjour de servitude et propose à ses compagnes de la suivre, celles-ci refusent; elles restent captives volontaires... nouveau symbole! Sur ce poème, M. Dukas a écrit une partition très indépendante, très riche de formes, extrêmement colorée, où le drame lyrique absorbe le conte et où l'on trouve la plupart des procédés de la nouvelle école, — dissonances, rythmes contrariés, belle et savante incohérence d'écriture, — mais avec des idées personnelles et, en dépit de la confusion apparente, une science très remarquable de la construction symphonique. M. Dukas est un instrumentiste et un symphoniste de premier ordre, nourri d'une forte éducation classique. Le chant est au second plan dans cette œuvre : la place prépondérante appartient à l'orchestre et au récitatif.

Bibliographie.

Etude thématique et analytique des divers opéras d'Alf. Bruneau, et *Consonances et Dissonances* par Et. Destranges (Paris, 1906). — *Portraits et Souvenirs* par Camille Saint-Saëns (Paris, 1900). — *Le cas Debussy*, par C. Francis Caillard et José de Bérys (Paris, 1910). — *Claude Debussy*, par L. Laloy (Paris, 1909). — *La Religion de la musique*, par Camille Mauclair (Paris, 1909). — *Claude Debussy et son œuvre*, par Daniel Chennevière (Paris, 1913). — *Maurice Ravel et son œuvre*, par Roland Manuel (Paris, 1914). — *Musiciens d'autrefois et d'aujourd'hui*, par J. Marnold. — Ajoutez les ouvrages cités au cours du présent chapitre et la bibliographie des précédents.

CHAPITRE XXIII

LA MUSIQUE A L'ÉTRANGER

Le renouveau à l'étranger. — Les SLAVES. *Russes :* Glinka, les Cinq : Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgski, Rimsky-Korsakoff; Glazounow, Igor Strawinski; Ant. Rubinstein, Tschaïkowsky; *Polonais :* Paderewski, etc.; *Tchèques :* Smétana, Dvorak, etc. — Les SCANDINAVES. *Danois :* Niels Gade, etc.; *Suédois :* de Hallström à Peterson-Berger et Hugo Alfren; *Norvégiens :* de Lindemen à Svendsen, Grieg, Sinding; *Finlandais :* J. Sibelius. — Les BRITANNIQUES. De Sullivan à Stanfort; Elgar et Bantock. — Les AMÉRICAINS. Farewell. — Les ESPAGNOLS. La Zarzuela, genre éminemment espagnol, Pedrell et Albeniz. — Les ITALIENS. Verdi, les Veristes, don Perosi. — Les ALLEMANDS et AUTRICHIENS. J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler, Richard Strauss. — Les HONGROIS. J. Hubay, Bartok, Kodaly. — Les BELGES. Gevaërt, Tinel, Joseph Jöngen.

La musique, hors de France, semble animée, durant cette même période, d'un souffle nouveau. Des forces de création qu'on pouvait croire éteintes commencent à se réveiller. On a, presque partout, réduit les emprunts faits au répertoire étranger. L'art de chaque pays s'est émancipé et a cherché à vivre sur son propre fonds. Il s'est affranchi de l'influence italienne d'abord, de l'influence wagnérienne ensuite.

Le génie particulier des races latine, anglo-saxonne, slave, scandinave, etc., s'est manifesté dans des mélodies populaires inséparablement unies à une langue nationale; et ces mélodies ont trouvé leur place naturelle dans le drame chanté. Cette tendance fut d'abord contrariée par la diffusion de l'art franco-italien qui, avec Auber, Boïeldieu, Rossini, Verdi, avait créé un goût international partout prépondérant, devant lequel un essor indépendant

était difficile. Tous les compositeurs n'avaient pas la force de conception, le génie et la ténacité de Wagner pour secouer la tyrannie de la mode et s'affranchir de l'influence latine. La France, n'accueillant les chanteurs d'outre-monts qu'à titre exceptionnel et passager ou comme complément de ses plaisirs, avait conservé au théâtre sa langue propre; il n'en était pas de même dans les autres pays. L'Italie, créatrice de la terminologie musicale, avait étendu presque partout son hégémonie. En Russie, le théâtre lyrique fut longtemps italien et français, quelquefois allemand. Les différents peuples ont fait des efforts plus ou moins heureux pour arriver à la création d'un théâtre original. Au début, le problème fut moins d'ordre musical que d'ordre littéraire : il s'agissait d'abandonner des livrets étrangers dont l'intelligence était inévitablement réservée à une élite d'amateurs, et qui ne pouvaient être traduits dans l'idiome commun en restant adaptés à la musique, sans les plus grandes difficultés; et dans des pays annexés comme la Bohême ou la Pologne, l'usage de la langue nationale était considéré comme une dernière revendication de l'indépendance politique.

L'hégémonie de l'art allemand contemporain a été plus passagère. Le génie de Wagner avait tout absorbé et semblait avoir tari les sources vives où s'alimentait la musique de chaque peuple. Mais partout les forces nationales ont réagi, et sauf en Allemagne où la sève qui a produit ce fruit extraordinaire est épuisée pour quelque temps, partout un renouveau d'art musical fleurit. La Russie et la France, chacune à son heure et avec ses moyens propres, en ont été les initiatrices. L'élan donné par elles a trouvé des imitateurs. On a recueilli les chants populaires, répertoire inépuisable de mélodies, de rythmes, de moyens d'expression d'une incomparable beauté, qui, jaillis de l'âme collective d'un pays, peuvent le mieux la toucher et l'émouvoir. On s'en est servi pour la musique symphonique aussi bien qu'au théâtre; quand on n'a pas transcrit des mélodies populaires, on s'en est inspiré. La musique n'en a pas pour cela renoncé à exprimer des idées générales et des sentiments d'humanité : c'est son caractère propre et son honneur; mais elle les exprime en un lan-

gage particulier à chaque pays. C'est cette évolution que nous voudrions suivre.

— **Les Slaves** : *Russes*, *Polonais*, *Tchèques*. C'est à partir de 1856 environ que la musique russe s'est développée avec une originalité brillante; elle a constitué un des principaux courants artistiques du siècle, pour aboutir, présentement, aux formes les plus hardies de l'esthétique d'avant-garde; elle a mis fin à l'hégémonie musicale du monde germanique.

Des influences extérieures pesèrent d'abord sur elle, et furent successivement prépondérantes. La première est celle des chants de l'église grecque orthodoxe, apparentés à ceux de l'église latine, mais distincts et pénétrant, dans une assez large mesure, la polyphonie du moyen âge. Plus tard, ce fut l'opéra italien qui, avec sa langue littéraire, sa langue musicale et ses chanteurs, domina pendant deux siècles tous les théâtres lyriques de l'Europe. A sa suite, il y eut une sorte de cosmopolitisme d'importation, analogue à celui que connurent Paris et Londres, et que connaît aujourd'hui l'Amérique : Paesiello, Cimarosa, Martini, Boïeldieu, Steibelt, Liszt, les artistes et les compositeurs les plus renommées du Sud et de l'Ouest étaient appelés à Pétrograd. De Venise, de Rome, de Naples vinrent pendant longtemps les directions de goût les plus importantes; ces centres élégants de la vie latine avaient sur les artistes du nord le même pouvoir d'attraction que conservent les rives de la Méditerranée, durant les mois d'hiver, sur les riches et les oisifs des pays froids. Un compositeur comme Dimitri Bortniansky († 1825) était de formation et d'esprit tout italiens. C'est ensuite, sans parler du Wagnérisme, la technique allemande, en particulier celle qu'on enseignait au Conservatoire de Leipzig, qui eut le privilège de l'autorité et du prestige; mais avant l'ouverture de cette dernière période et malgré les effets des disciplines germaniques prolongés et incontestables, la Russie musicale trouva la meilleure source où elle devait puiser pour devenir à la fois une créatrice de chefs-d'œuvre et un exemple de méthode pour les autres pays; cette source est représentée par un trésor de mélodies et de danses *populaires*. Là est le secret du succès obtenu

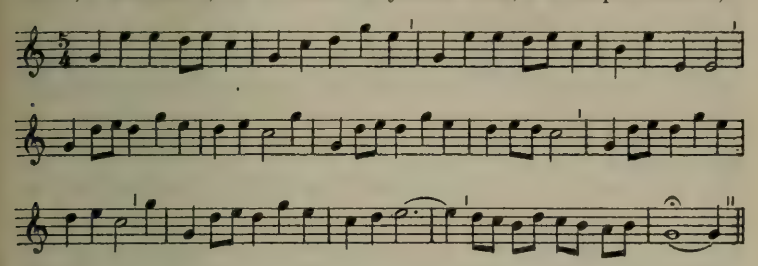
par l'école jeune-russe. A ces ressources et au génie exceptionnel de certains compositeurs, s'ajoutèrent une imagination, une tendance aux grands développements, un goût de la couleur, une âme de mélancolie et de poésie, dont les origines ethniques ne peuvent être qu'indiquées ici : rien n'atteste mieux le caractère oriental des Russes, que leur musique.

Le premier qui commença l'œuvre d'affranchissement, en substituant la langue nationale aux langues italienne ou française dans les livrets, fut Werstowski (1799-1862), dont plusieurs opéras sont restés assez longtemps au répertoire. Il avait été formé par des maîtres qui ne pouvaient guère l'entraîner dans la voie du nationalisme : Field, Maurer, Zeuner. Son nom a été éclipsé par celui du véritable fondateur de l'école moderne russe : Michel Glinka, né en 1804 près de Smolensk.

Glinka fit ses études musicales sous la direction du violoniste Böhm, puis de Field et de Charles Mayer. Sa santé délicate lui fit rechercher assez souvent les pays du midi. De 1829 à 1834, il est dans le Caucase, puis à Milan, à Rome, à Naples; en 1844, il fait, à Paris, la connaissanse de Berlioz, qui lui a consacré, dans plusieurs feuilletons, des éloges très vifs. De 1845 à 1847, il a des impressions orientales, sous le ciel de Madrid et de Séville, qui lui ont inspiré deux pièces brillantes et très colorées : la *Jota aragonese* et *Une Nuit à Madrid*. La date décisive de sa vie fut l'année 1834 où, pendant un bref séjour à Berlin, le compositeur Dehn lui donna le sentiment de sa véritable mission par ces simples mots : « Écrivez donc de la musique russe! » A cette parole révélatrice peut être rattachée l'œuvre capitale de Glinka, l'opéra *Iwan Sussanine* (livret de G. de Rosen), connu sous le titre de *la Vie pour le Czar*, joué pour la première fois le 9 décembre 1836, avec un succès qui en fit bientôt une œuvre populaire et nationale: au 50e anniversaire (1886), il atteignait sa 587e représentation.

La Vie pour le Czar met en scène l'héroïsme du paysan Iwan Sussanine qui se sacrifie pour sauver son souverain. Cet opéra ne fait usage que d'un nombre assez restreint de mélodies populaires russes; sa couleur polonaise, assez superficielle, se borne à des divertissements chorégraphiques (2e acte) ou à des rythmes de polonaise et de mazurka signalant tous les personnages polonais dès qu'ils paraissent sur la scène : l'œuvre est cependant nationale par la musique autant que par le sujet et les sentiments exprimés : « Il ne se rencontre peut-être pas une seule phrase, dit C. Cui, ayant plus d'affinité avec la musique de l'Europe occidentale qu'avec celle des Slaves ». Ce nationalisme qui imprègne tout arrive même

à créer une monotonie un peu fatigante pour le lecteur de race latine. Au point de vue purement musical, la partition est de valeur inégale. Il y a des pages faibles (l'ouverture, la cavatine d'Antonide au 1er acte, le duo de Vania et de Sussanine au 3e); d'autres qui sont brillantes, comme l'épilogue où le Czar fait une entrée solennelle au son des cloches, accompagné par deux orchestres. La plus belle, à notre avis, est le chœur de jeunes filles, à 5 temps (acte III) :



C'est une création originale de Glinka ; mais elle a la beauté (avec la saveur archaïque d'un mode hypophrygien) des meilleures mélodies du folklore slave.

Rouslan et Ludmilla (grand opéra en 5 actes, sur un texte de Pouschkine, Pétrograd, 27 nov. 1842) est moins un drame qu'un conte fantastique, une féerie, d'ailleurs soutenue par une musique de grande valeur, généralement supérieure à celle de *la Vie pour le Czar*, et donnant lieu à une mise en scène brillante.

Ludmilla est une jeune princesse qui, au moment où elle vient de donner sa main au preux slave Rouslan, est enlevée, à la fin de la fête nuptiale, par le méchant magicien Tchernomor, un nain à barbe énorme. Rouslan et deux autres fiancés éconduits, le prince d'Orient Ratmir et le poltron Farlaff, se mettent en campagne pour la retrouver. Le sujet de la pièce est la série des aventures fantastiques, à la suite desquelles Ludmilla est ramenée chez son père, mais plongée dans un sommeil magique dont on la réveille enfin. A signaler : au 1er acte, le quintette et le chœur à 3 temps qui suit ; au 2e, la ballade de Finn (sorcier bienfaisant); au 3e, le chœur de femmes, sur une mélodie persane à variations ; au 4e, les danses et musiques orientales ; au 5e, la romance de Ratmir, le chœur en forme de scherzo et le finale.

Parmi les successeurs immédiats et contemporains de Glinka, il y en a deux qui contribuèrent à la création du nationalisme musical, mais assez tard, après avoir cédé à l'attrait de la pensée française, ou en restant sous l'influence de l'esthétique wagnérienne. Alexandre Dargomyski (1813-1869) écrivit un opéra, *Esméralda*, joué à Moscou en 1847, dont le livret était tiré du célèbre roman de Victor Hugo, et la musique inspirée d'Auber et de Rossini. Son ballet, *la Fête de Bacchus*, composé en 1845, est aussi dans le goût franco-italien. Il montra plus de couleur originale dans son opéra *Russalka*, joué en 1856, dans sa *Fantaisie finnoise* et sa *Danse*

kosaque pour orchestre; à partir de 1867, son rôle, comme président de la Société musicale russe, fut celui d'un parrain de la jeune école. Son opéra posthume *le Convié de pierre*, instrumenté par Rimsky-Korsakoff, indique une évolution de son talent dans le sens wagnérien. ALEX. SEROFF (1820-1871), critique et littérateur plutôt que grand musicien, est compté parmi ceux qui apportèrent une contribution brillante aux progrès de l'art russe. Il est un des premiers qui propagèrent les doctrines de Wagner. Sa *Judith*, représentée à Pétrograd en 1863 (gravée ensuite aux frais du gouvernement), et sa *Rogneda* (1866) principalement furent saluées comme ouvrant une ère nouvelle. WLADIMIR KASCHPEROFF, qui fit d'abord jouer quelques opéras très italiens à Milan, Florence et Venise, imita ensuite Glinka dans *la Tempête*, qui eut peu de succès (Moscou, 1867).

A cette période appartiennent les premiers opéras d'ANT. RUBINSTEIN : *Dimitri Donskoj* (1851), les *Chasseurs Sibériens*, joués à Weimar en 1854, *Toms le fou*, *la Vengeance* (Pétrograd, 1858), *Die Kindor der Haide* (Vienne, 1861), *Faramors* (ou *Lalla-Rook*, Dresde, 1868), œuvres moitié russes et moitié allemandes pour les livrets, cosmopolites et peu personnelles pour la musique. *Le Démon* et 3 autres opéras sont de 1875-89. CÉSAR CUI et TSCHAIKOWSKI, que nous aurons à caractériser un peu plus tard, débutent alors au théâtre, l'un avec *William Ratcliff* (Pétrograd, 1869), l'autre avec le *Wojewode* (*ibid.*, *id.*). Il faut ajouter : en 1852 (Helsingfors), *la Chasse de Charles XII* du Hambourgeois FR. PACIUS, élève de Spohr; en 1853 : *la Tzigane* (Pétrograd) de YOURIJ VON ARNOLD, officier, critique et professeur, élève de Fuchs; il a aussi écrit *Swätlana* (1854) et *les derniers jours de Pompéi* (1860); en 1857 : *Gramaboj* (Moscou), de l'ingénieur-compositeur WERSTOWSKI, auteur du *Magicien de Moscou* (1860); en 1861 (Moscou), *Nataschka*, de PETR. VILLEBQIS; en 1867 : l'opéra italien (Odessa) *Pietro Calabrese*, de CONRAD LURIEWICZ; en 1869 (Pétrograd), *Nostra dama di Parigi*, de CAMPANA, et *Nizegorodni*, du très estimé ED. NAPRAWNIK.

C'est au glorieux groupement des Cinq (Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgski, Rimsky-Korsakoff) qu'il faut attribuer l'impulsion décisive donnée à la musique russe. Ces Cinq, que les Russes ont parfois appelés par ironie *Koutchka* (petit tas), ou *gniedzo samokhvalof* (nid d'auto-louangeurs), ou encore *Rvouni* (les crieurs), ont dû à leur foi ardente, à leur commune conception du but à atteindre et des moyens d'y parvenir, un succès et une influence qui ont rayonné bien au delà des limites de leur pays. Doués de qualités différentes et de différente valeur, ils avaient plusieurs traits communs : ils admiraient Wagner, mais étaient résolus à ne pas l'imiter; ils avaient

appris des Allemands l'art de manier l'orchestre, mais ils voulaient user de leur science pour faire de la musique russe et non allemande; autodidactes, ils n'avaient été formés — ou déformés — par aucun enseignement d'école. Avant de se rencontrer sur le champ d'action qu'ils avaient choisi, ils avaient travaillé dans les régions les plus éloignées en apparence de l'art musical. Borodine, dès son enfance, avait fait des études orientées vers une carrière de savant. En 1856, alors âgé de 22 ans, il était médecin dans un hôpital de l'armée territoriale. Chargé d'un enseignement à l'Académie de médecine, il professa la chimie, en 1863, à l'Académie forestière, et, à partir de 1872 jusqu'à sa mort, dans une école de médecine pour femmes. Professeur de chimie, tel était son titre officiel; il se montrait fort attaché à sa fonction, et suivait de près les travaux de ses élèves. Dans une lettre à Mme Karmalina (10 juin 1876), il se déclare « encombré de commissions, de comités d'examens, de thèses, de comptes rendus, de travaux de laboratoire », craignant, s'il fait de la composition, « de jeter un mauvais reflet sur ses travaux scientifiques ». Moussorgski, lorsqu'il rencontra pour la première fois Borodine, dans l'hôpital où un service les appelait tous les deux, était officier du régiment de la garde Préobajenski; après une courte interruption, en 1856, il fut, de 1863 à 1881, fonctionnaire au service de l'État russe. Balakirew avait commencé par étudier les sciences naturelles; Rimsky-Korsakoff fut officier de marine jusqu'en 1873. et le général César Cui était professeur de fortification (technique et histoire) à l'Académie de Pétrograd. En pratiquant les maîtres étrangers et surtout les Allemands, ces profanes apprirent toutes les formules de l'harmonie, du contrepoint et de l'orchestre; mais ils ont employé cette technique à illustrer, à magnifier les thèmes mélodiques et les danses de leur propre pays. Là est le secret de leur méthode. Ainsi s'explique cette impression de fraîcheur et de nouveauté originale lorsque nous passons d'une musique artificielle, factice et savante à la musique russe.

— Balakirew (1836-1910) fut l'initiateur du mouvement, et sa *Fantaisie pour orchestre sur des chœurs russes*, qui excita l'enthousiasme

de Glinka, en fut le point de départ. Symphoniste pur, il n'a rien écrit pour le théâtre : une symphonie, en *ut* majeur; un poème symphonique, *Tamara*; des ouvertures, des pièces pour piano; comme Borodine et Rimsky-Korsakof, c'est un imaginatif et un coloriste de premier ordre; on ne croirait pas que *Tamara* est de 1866.

— César Cui (1835) a écrit pour le violon, pour le piano, même pour le quatuor à cordes, mais surtout pour la voix et pour le théâtre. Ses opéras principaux sont : le *Prisonnier du Caucase*, le *Fils du Mandarin*, *William Ratcliff*, *Angelo*, le *Flibustier* (poème de M. J. Richepin) qui a été joué à Paris. Mais César Cui tient moins de place, dans l'œuvre des Cinq, par l'originalité ou le mérite artistique de ses œuvres que par l'ardeur de son zèle rénovateur et les services de toute nature qu'il a rendus à ses amis.

— Borodine (1834-1887) fut d'abord un admirateur de Mendelssohn; il ignorait Schumann quand il fut introduit en 1862 dans le cénacle par Balakirew qui devint son seul maître. Celui-ci n'étant pas théoricien, comme Rimsky-Korsakoff, ne put lui apprendre l'harmonie. Mais il usa de la méthode d'enseignement pratique qu'il avait appliquée, quelques années auparavant, à Moussorgsky; il joua avec son élève toutes les symphonies de Beethoven, les œuvres de Schumann, de Glinka, etc.; il lui en expliqua la construction technique et lui en fit l'analyse : méthode d'enseignement excellente et qu'on introduirait avec profit dans notre Conservatoire national où sévit encore la vieille et sèche théorie scolastique. C'est de 1862 que commence la carrière artistique de Borodine : il écrit, cette année là, les premières pages de sa symphonie en *mi* ♭, terminée en 1867. Le caractère national de cette œuvre se manifeste notamment dans le *trio* du *scherzo* et dans l'*adagio*. Liszt lui adressa une lettre de chaudes félicitations, après l'avoir entendue en 1880. Borodine répliqua : « Je ne suis qu'un Sonntagsmusika ». — « Mais, répliqua Liszt, Sonntag ist ein Feiertag, et vous avez pleinement le droit d'officier »; au sujet des modulations excessives, il ajoutait : « ne changez rien; gardez-vous-en bien! *Votre instinct artistique est tel que vous ne devez pas craindre d'être original.* »

Borodine a écrit de 1867 à 1870 ses romances : en 1868, *Vieille chanson* ou *Chanson de la Forêt sombre*, puis *Dissonance*, la *Reine des Mers*, *Mon chant est amer*; en 1870, *la Princesse endormie*, *la Mer*, émouvante ballade. Ses débuts furent assez mal accueillis par ses compatriotes : « On dirait, écrivait un critique important, qu'il s'attache à causer à l'auditeur un désagrément quelconque.... Après tout, il se peut que la tendance qui le porte vers le laid ne soit que le fruit amer d'une éducation artistique insuffisante. » (Journal le *Golos*, 1874.) Vers 1877, il écrit, avec Rimsky-Korsakoff et C. Cui, une pochade, *Paraphrases*, avec 24 variations. Liszt, toujours encourageant, lui déclare : « Si on juge cette œuvre compromettante pour vous, laissez-moi me compromettre avec vous ». Borodine a écrit encore une autre symphonie; un poème symphonique, *Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale*, deux quatuors et une sérénade pour instruments à cordes, le 4e acte de *Mlada*, opéra-ballet dont le

sujet évoquait une époque antérieure à l'introduction du christianisme en Russie et mettait en scène les mœurs des anciens Slaves baltiques; enfin un unique opéra, œuvre nationale, *le Prince Igor*, représenté après la mort de Borodine, qu'il ne croyait pouvoir être compris que par des Russes et dont le sujet est d'ailleurs languissant, mais dont plusieurs parties ont charmé les étrangers. Les *Danses polovtsiennes* avec chœurs, tirées de cet opéra, sont souvent exécutées à Paris et y obtiennent un grand succès pour le mouvement qu'elles déchaînent, pour la joie de vivre, pour les torrents de musique et de flamme dont elles sont inondées.

Borodine est un coloriste merveilleux. L'élément oriental est très manifeste dans sa musique. Il avait étudié, notamment pour réunir les matériaux de *Mlada*, les chants et les rythmes de l'Asie centrale aussi bien que ceux de la Russie d'Europe. La 2e symphonie est imprégnée des caractères nationaux populaires, l'*adagio* rappelle les chants des anciens *bayans* slaves (sorte de troubadours); la 1re partie peint les assemblées des princes russes; le finale, les banquets des héros aux sons de la *guzla* et de la flûte de bambou, au milieu de l'enthousiasme populaire (Borodine était hanté à ce moment par le tableau de la Russie féodale). Il écrit presque toujours sur un programme. Comme Glinka il peut dire : pour ma fantaisie sans bornes, il faut un texte comme donnée positive. Mais sa fantaisie s'est toujours donnée carrière pour affirmer la nationalité de son art. Le critique Jadoul a dit de lui : « Borodine n'a pas besoin de chercher la musique russe : il la sue. »

— Moussorgski (1839-1881) n'avait aucun souci des principes de l'harmonie ni des règles de la construction musicale. Il est, des Cinq, le plus près de la nature, le plus sincère, le plus directement expressif. Il a écrit des recueils de mélodies : *Sans soleil*, chants et danses de *la Mort*, etc., des opéras, comme *Kowantchina*, *Boris Godounoff*; sept lieder sur les enfants; voici le texte de quelques-uns :

Dans le coin! — « Ah! polisson! Mon fil, tu l'as pris.... Et l'aiguille à tricot?... Mon Dieu, tout est massacré! Le bas est taché, tout taché d'encre! Va-t-en! Va-t-en! Dans le coin! Va,... vilain!

— Je n'ai rien fait de mal, moi, ma nounou. Je n'ai pas vu ton bas, moi, ma nounou. Ton fil, qui l'a pris? Mais c'est le chat! Et l'aiguille, le sais-tu? Mais c'est le chat! Michenka, Michenka est brave; et Nounou est laide à faire peur. Elle a le nez tout tacheté de noir. Michel, lui, est propre et bien peigné; Nounou a sa coiffure de travers. Nounou fait du mal à Michenka; pourquoi l'a-t-elle mis dans le coin? Michenka n'aimera plus, non, mais plus du tout sa nounou! Voilà! »

Du même genre sont les compositions : *Oh! dis-moi, grand'mère!* — *Berceuse de la poupée Tiapa*, — *La prière*, — *A cheval sur un bâton*, — et cette autre pièce qui débute ainsi : « Aï, aï, aï, aï, mère, mère chérie! Je voulais avoir l'ombrelle, mère; il fait si chaud! Je cherchais partout, dans la commode et l'armoire... non; pas d'ombrelle! Moi, je cours vite alors vers la cage, car je la mets parfois

là, tout contre. Bon! Que vois-je? Sur la cage, notre vieux chat qui gratte bien fort les barreaux. Le rouge-gorge a peur, il tremble, il crie, oh! j'étais folle! » etc., etc.

Tel est le babillage, volontairement dépouillé de toute « littérature » et de tout lyrisme, que Moussorgski s'est attaché à noter en lui conservant sa forme menue et son allure puérile. Lui aussi, comme tant d'autres avant lui, mais par un effort plus grand, et par un sacrifice résolu de toute la rhétorique traditionnelle du langage des sons, il a cherché la *vérité*; et ceci est capital. Il redevient enfant, pour peindre les enfants; il joue avec eux, il boude avec eux, il caquette avec eux. Il ne monologue pas, à la façon de Schumann, avec le sentiment d'un contraste presque douloureux entre l'ingénuité du jeune âge et les graves pensées de l'homme; il ne fait pas de l'art humoristique, à la façon de Bizet; il s'applique à reproduire la nature telle qu'elle est, sans la déflorer en y mêlant sa personnalité avec des préoccupations de « style ». Il supprime tout ce qui est *formule* : au corps de la mélodie, il donne une ligne extrêmement souple, brisée, se prêtant à une description analytique où sont soulignées les moindres idées du texte; dans les cadences, jamais de clausule oratoire, nulle rondeur de paraphe terminus, pas même un retour au repos de la tonique à l'aide du classique accord de septième, mais quelques notes jetées négligemment, sans que s'arrête le mouvement et l'allure naturelle du discours, comme il arrive si souvent dans les conversations familières; enfin, sous le récitatif du chanteur, un accompagnement très original et très important, qui est un commentaire serré, une illustration continue des paroles, où tous les moyens réalistes de la musique imitative sont librement employés. C'est peu de dire qu'il y a dans ces mélodies un mouvement, une vie, une âme de joie qui les rend fort agréables; l'émiettement de la forme et la dispersion analytique, poussés parfois à l'extrême, n'excluent jamais la *musicalité*. Les menus traits de description sont groupés et ordonnés de façon à constituer un ensemble. Les détails sont « composés ». Le plus redoutable écueil d'un tel genre — fatal aux imitateurs maladroits — est ainsi évité, et c'est merveille que sans abdiquer, sans renoncer à ce mode spécial de pensée qui fait sa dignité, le compositeur ait pu se plier à la capricieuse et indéfinie variété des gestes de la vie enfantine.

Boris Godounow (Pétrograd, 1872), dont le sujet est pris dans les œuvres de Pouchkine et taillé dans les parties vives de l'histoire de la Russie, représente doublement, au théâtre, la manière épisodique et fragmentaire de Moussorgski. Pour le livret, ce n'est ni un drame, ni un opéra, mais plutôt une sorte de chronique musicale où la plupart des rôles sont des figures de passage, et où chaque scène, pathétique en soi, est souvent sans lien nécessaire avec ce qui la précède et la suit; pour la musique, c'est une suite d'images réalistes, de traits vigoureux, d'accents imitatifs dont on a critiqué l'abus. La partie comique est la mieux traitée, la scène la meilleure est la scène de l'auberge (l'acte II). Le 3e acte surabonde de thèmes

et de rythmes polonais. « Le talent de Moussorgski revêt le caractère d'une étonnante sauvagerie.... Il n'a pas reculé [surtout dans la scène de la mort de Boris] devant la crudité de certains effets. » (César Cui.)

— Nicolas Andréievitch Rimsky-Korsakow, né le 8 mars 1844 dans une petite ville du gouvernement de Novgorod, appartient à cette catégorie de musiciens russes qui firent de la composition « un plaisir du dimanche ». En 1856, il entra à l'école de marine de Pétrograd, tout en continuant à recevoir des leçons de piano, rehaussées de quelques principes d'harmonie. En 1865, revenant d'un voyage de trois années autour du monde, il acheva une symphonie commencée avant son départ; c'est la première symphonie russe; puis il donna le poème symphonique *Sadko*, la *Fantaisie Serbe* pour orchestre, la 2e symphonie, *Antar*, et un certain nombre de romances, puis (en 1872) l'opéra *la Fille de Pskow* (*Pskowitjanka*). Là se termina la première période de sa vie. Jugeant insuffisantes ses connaissances techniques, il renonça pendant quelque temps à la composition, et se mit à l'étude du contrepoint. Dans sa seconde période, il donna *la Nuit de mai* (1880), *Sniegourotchka* (ou *la Fiancée de Neige*, 1882), *Mlada*, opéra fantastique, *la Nuit de Noël*, *Véra Chléoga* (prologue de la Pskowitaine), *la Fiancée du Tsar*, *le Tsar Saltan*, *Servilia*, *Kochtchéï l'immortel*, *Pan Voyévoda*, *Kitéj*, *le Coq d'or*, et les œuvres purement instrumentales : *le Conte féerique*, *Shéhérazade*, le *Capriccio espagnol*, éblouissant de couleur, la *Troisième Symphonie*, la *Sinfonietta*, l'ouverture la *Grande Pâque russe*, un concerto pour piano, un quatuor à cordes, une fantaisie pour violon et orchestre.... Des compositeurs illustres, Glazounow, Liadow, Withol, Arenski, Gretchaninof, Tchérépine, sont ses élèves.

Une partie de ces œuvres, exécutée seulement en Russie, nous échappe. Nous ne jugeons ici le compositeur que d'après les auditions de Paris. *La Nuit de Noël* est une suite de « tableaux symphoniques mouvants » où se déploie la plus riche imagination. L'introduction peint la sainte nuit, froide et claire, dans un village petit-russien. Le second morceau est une danse fantastique des astres : mazurka, marche de la comète, étoiles filantes; viennent ensuite des nuages qui éclipsent les astres. Le Sorcier paraît, assis dans son mortier, selon la tradition, au milieu de son escorte. Après une « Danse infernale », Vakoula monte sur un cheval enchanté; les sorciers le suivent jusqu'au moment où il aperçoit la capitale illuminée. Le 3e morceau représente une salle brillamment éclairée dans le palais impérial; on entend là une polonaise de l'époque de Catherine II, qu'interrompt l'apparition du Diable. Le

4e morceau est encore une chevauchée aérienne, le retour de Vakoula au milieu des sombres nuages. Enfin apparaît l'étoile du matin : aurore, chansons des divinités du jour, lever de soleil faisant scintiller la neige, cloches de l'église du village, écho des chants religieux.... Nous sommes bien loin, on le voit, du type classique de l'*Oratorio de Noël*. Dans ce monde de légendes spéciales Rimsky-Korsakow montre un génie tout oriental. Il a une richesse de formes et de couleur qui paraît inépuisable, un don d'invention qui se renouvelle sans cesse. Dans cette musique, d'ailleurs, rien n'est provocant et ne laisse paraître un parti pris de singularité; le compositeur se meut dans le monde éblouissant des contes avec l'aisance de Mozart dans la mélodie, ou celle de César Franck dans l'expression religieuse. Il est romantique par le sujet traité et par la couleur, non par les licences du style, par son tempérament d'artiste. Il y a un même usage de la légende dans *Tsar Saltan* (suite d'orchestre inspirée d'un conte de Pouchkine), où sont décrites les trois merveilles : celle de l'île heureuse, avec sa cité aux coupoles d'or et ses jardins enchantés; celle de l'écureuil chanteur, et celle de la belle princesse. La musique du compositeur russe ne traduit certainement pas tout cela avec la précision des mots; mais elle s'inspire suffisamment de ces sujets pour sortir des formules banales et créer un monde d'images où tout paraît neuf.

Antar (suite orientale), c'est la solitude du désert et la tristesse du héros qui fuit les sentiers des hommes; puis, la grâce de la fée prête à s'évaporer; le repos dans la lumière, au son des danses, et le réveil dans la solitude implacable du désert; enfin les délices de la vengeance, les délices du pouvoir, les délices de l'amour, délices exprimées par un chant arabe d'une caresse si pénétrante que la tristesse du héros se fond et s'évanouit, et qu'il meurt ayant aux yeux la vision fugitive de la fée. — *Sniégourotchka* est de 1880. Rimsky-Korsakoff avait déjà donné des œuvres considérables, mais il n'avait pas encore écrit un opéra. Le sujet de Sniégourotchka (la fiancée de neige) a été emprunté par Ostroksky (1823-1886) à une légende populaire russe. C'est une suite d'aventures charmantes, parfois puériles, dans une nature familière, où les fleurs

du printemps succèdent aux frimas russes, où les paysans et le tsar fraternisent dans la simplicité de leurs cœurs, où l'âme russe s'exprime avec sa naïveté, sa bonté, son idéalisme, sa résignation. Sujet national, musique populaire et nationale; neuf thèmes ou airs populaires ont été insérés dans la partition; des imitations de cris ou de chants d'animaux; quand il n'y a pas de mélodie populaire directement transcrite, des rythmes populaires y sont employés. Et cette matière est triturée et fondue, dans une richesse d'harmonie où passent des séries d'accords de seconde, des gammes tonales, et une variété dans l'orchestration qui lui donne les couleurs les plus éclatantes. Dans *Sadko*, œuvre pénétrée de l'esprit et des formes de l'art wagnérien, on voit un ménestrel, un pauvre *guslar*, toucher par le charme de sa musique le cœur de Volkheva, la fille du roi de la mer.

Dans *Schéhérazade*, il y a une faculté d'invention sans cesse renouvelée, une couleur rare, diverse, diffuse, unie à des rythmes toujours imprévus. C'est une débauche de fantaisie à la fois délicate et puissante. Les musiciens les plus descriptifs de France et d'Allemagne semblent pâles et écourtés à côté de Rimsky.

Sans prétendre donner une liste complète de ses œuvres, nous ajouterons des chœurs *a capella*, une *Sérénade* pour violoncelle, un *Concerto* en *ut* mineur pour piano, et une foule d'autres compositions, cantates, fugues, pièces pour piano, mélodies; enfin, un *Cours pratique d'harmonie* fort apprécié en Russie et en France.

— Glazounow (1865) a été l'élève de Rimsky-Korsakoff; il a écrit 5 symphonies, des suites d'orchestre, de nombreux morceaux de musique de chambre.

Son *Stenka Râzine*, poème symphonique, est une œuvre curieuse, très artistique, avec un peu d'empâtement et de lourdeur dans l'orchestre. En voici le sujet :

Le Volga, immense et placide. Les alentours du fleuve demeuraient paisibles, lorsque tout à coup apparaît le terrible ataman Stenka Râzine qui, à la tête de sa horde féroce, dévaste tout, pille les villes et les villages. Son bateau est magnifiquement paré; il porte sa captive, une princesse persane qui est sa maîtresse. Un jour cette captive devient rêveuse : elle raconte qu'elle a eu un songe qui lui a appris que Stenka serait tué, toute sa horde mise

dans les cachots, et qu'elle-même serait noyée. Ce songe se réalise. Sur le point d'être pris par les soldats du tsar, Stenka dit : « Jamais, pendant les trente années de mes courses, je n'ai offert de don au Volga. Aujourd'hui, je lui donnerai ce qui est pour moi plus précieux que tous les trésors de la terre »; et il précipite la princesse dans les flots. La bande féroce chante gloire à son ataman, et tous s'élancent sur les soldats du tzar.... Le commentaire de ce livret fantastique est écrit avec une imagination qui rappelle parfois le style de Rimsky-Korsakoff, avec moins de relief et d'originalité.

Dans ses symphonies (sauf la 3ᵉ, dédiée à Tschaïkowski, où l'élément national semble laissé de côté), Glazounow fait usage des motifs populaires.

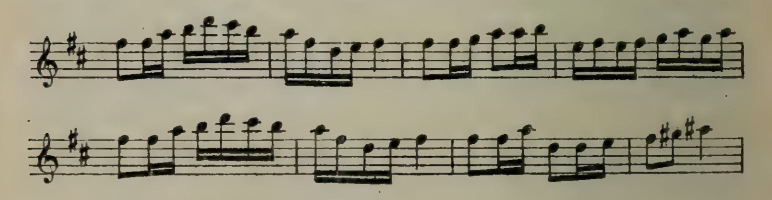
Il y a deux motifs polonais dans sa 1ʳᵉ symphonie; l'un dans le trio du Scherzo



l'autre dans le finale :



On trouve des thèmes russes dans l'*Andante* de la 2ᵉ symphonie, et dans la partie du scherzo, équivalant au trio, de la 5ᵉ :



Glazounow a écrit une symphonie à programme, *Au Moyen Age*, (op. 79), où il veut représenter « deux amants *dans un château* » (*sic*, premier allegro en *mi* bémol), un violoneux macabre qui n'est autre que la Mort (II), un troubadour (III), avec une marche des Croisés (*finale*). En général, la musique de M. Glazounow est distinguée, un peu terne. C'est un disciple assagi des Cinq.

— M. Igor Strawinski (1882) en est le continuateur exaspéré et exagéré. D'une richesse d'imagination étonnante, d'une audace artistique invraisemblable, imposant à nos oreilles des groupements de notes qui les offensent et qu'elles refusent, cultivant la dissonance comme le mode d'expression normal, et l'intervalle de seconde comme le plus beau, ajoutant une musique hors de tout bon sens, mais éblouissante, à des livrets parfois charmants, parfois absurdes, mais toujours hors de toute vérité, ayant jeté au surplus, sur le

ballet russe, un éclat incomparable, il est en train d'exercer, par son étrangeté et ses défauts plus peut-être que par ses qualités, une influence fâcheuse sur les jeunes compositeurs. L'art de M. Strawinski ne saurait être imité. Son premier ballet, *l'Oiseau de feu*, a été joué à l'Opéra en 1910 : œuvre d'originalité délicieuse. Nous sommes transportés en plein conte oriental, dans un décor irréel, parmi des costumes éblouissants et des musiques raffinées. Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, visiblement apparenté à cet art-là, paraît classique et très sage à côté. C'est, au surplus, une merveille de couleur, un enchantement pour les yeux et les oreilles. Le ballet de *Petrouchka* met en scène des poupées animées : un drame de marionnettes. Ballerine préfère le Maure, pourtant bête et méchant, à Petrouchka, dont les manières bizarres lui déplaisent. Il y a des scènes de tziganes, des fêtes populaires, etc. Le Maure tue Petrouchka qui meurt sur la neige, entouré par la foule en fête. Et tous redeviennent poupées, cependant que le spectre de Petrouchka apparaît et sème l'épouvante : symbolisme et puérilité ! M. Strawinski a expliqué son ballet *le Sacre du Printemps*, « scènes de la Russie païenne en 2 parties », dans une intéressante interview : après avoir dit que de *l'Oiseau de feu* à *Petrouchka*, il y avait le chemin qui sépare la fable fantastique de la généralisation humaine —, il ajoute : « *Le Sacre du Printemps* ne fait plus appel à l'esprit des contes de fées, ni à la douleur et à la joie humaines ; l'auteur s'efforce vers une abstraction un peu plus vaste... il a voulu expliquer la sublime montée de la nature qui se renouvelle, la montée totale de la sève universelle ». Et il nous présente une série de personnages symboliques : des « adolescents qui ne sont pas des êtres formés, dont le sexe est unique et double comme celui de l'arbre », une vieille femme qui possède les secrets de la Nature ; les adolescents sont les « augures printaniers » qui marquent le rythme du printemps ; ils se partagent par groupes à droite et à gauche : « C'est la forme qui se réalise, synthèse du rythme, et la chose formée produit un rythme nouveau ». Puis vient l'ancêtre, le Sage qui, étendu sur le ventre, bras et jambes écartés, embrasse la Terre, et ne fait qu'un avec elle. Enfin, l'Élue, celle que le printemps doit consacrer, représente « la purification du sol » et accomplit la « danse sacrale », etc. En somme, après avoir appliqué le ballet aux poèmes de rêve, M. Strawinski s'en sert pour exposer une théorie philosophique. Il est à craindre que cette conception ne s'accorde pas, avant longtemps encore, avec notre mentalité latine, qui, certes, ne répugne pas aux spectacles de pure fantaisie, ni à une musique plus profonde et plus substantielle que le simple divertissement, mais qui a besoin avant tout de comprendre et de voir clair. La musique du *Sacre du Printemps* est le produit d'une imagination débordante, débridée, mais vivante, et brillante ; ses dissonances agressives n'empêchent pas d'en admirer la couleur et la variété. M. Strawinski poursuit sa carrière, qui est loin d'être achevée : l'avenir le jugera mieux que nous ne pouvons le faire. M. Strawinski a aussi donné à l'Opéra, en 1917, *les Abeilles*, pièce symphonique avec figuration chorégraphique, jouée aupara-

vant aux Concerts Secchiari, et qui est une œuvre de début contemporaine de *l'Oiseau de Feu*.

— Antoine Rubinstein (1829-1894) est en marge de cette lignée de musiciens nationaux. Il a été admiré dans les villes des deux mondes, où la musique est en honneur, comme un pianiste de génie. Les derniers concerts qu'il donna à Paris, salle Erard, coïncidèrent avec la présence de Francis Planté qui, à la salle du Conservatoire, jouait le concerto en *sol* de Mendelssohn. Rubinstein n'avait pas la pureté de jeu de Planté, pas plus que la correction de Hans de Bülow à qui on l'a souvent comparé; quelques « accrocs » dont il exagérait le nombre en plaisantant, et qui paraissent excusables si l'on songe qu'il était presque aveugle, auraient pu être relevés dans ses exécutions. Malgré son extraordinaire puissance et son agilité de main, il ne ressemblait pas davantage à Liszt, dont les plus grands triomphes étaient dus à l'étalage du *moi*. Au lieu de raffiner sur les chefs-d'œuvre et d'y mêler constamment sa personnalité, Rubinstein s'identifiait à eux avec la tranquille sûreté de l'instinct musical, et, par une interprétation large et simple, où dominait toujours le sentiment du caractère et de l'ensemble, les faisait agir directement sur l'auditeur. En l'écoutant jouer une sonate de Beethoven, on ne songeait pas à admirer un virtuose du clavier : on était en communion avec la pensée de Beethoven; et le plaisir de l'oreille était une révélation pour l'esprit. Par là, Rubinstein faisait une impression profonde, non pas seulement sur les professionnels de l'enseignement pianistique (pour lesquels il répétait gratuitement chacun de ses concerts), mais sur quiconque avait un cœur et une âme. Il faisait couler des larmes en jouant la marche funèbre de Chopin; et cela sans recherche subtile de « nuances » dans le détail, par la simple et juste adaptation de l'interprète au sentiment de l'œuvre interprétée. Il était naturel qu'on lui attribuât le même génie qu'aux grands maîtres dont il jouait les plus belles œuvres : il ne faisait qu'un avec eux.

Il naquit dans la Podolie; sa famille, d'origine juive, s'était convertie à l'Église orthodoxe. D'abord propriétaire terrien et agriculteur, son père vint s'établir à Moscou, où il créa une fabrique de crayons et d'aiguilles. Sa mère, fort instruite et pianiste, fit sa première éducation. A l'âge de dix ans, il fut conduit à Paris, pour entrer au Conservatoire, mais ne fut pas mieux accueilli que dix-sept ans auparavant le jeune Liszt. En compagnie de son maître, Alex. Villoing, il fit sa première tournée de concerts en Europe, en 1841-3. De 1844 à 1846, il eut, à Berlin, les leçons de Dehn. En 1848-9, il est à Vienne, vivant de leçons particulières; en 1854, il donne au Gewandhaus de Leipzig un concert retentissant qui inaugure sa période de tournées triomphales et de gloire mondiale, interrompue par la création et la direction du Conservatoire de Pétrograd, 1862-7, reprise en 1887-1890.

Après ses concerts donnés en Amérique, à Paris et dans l'Europe entière, Rubinstein eut la mentalité bien connue de ses confrères : son ambition dédaigna la gloire de grand pianiste et n'attacha

d'importance qu'à celle de grand compositeur. Ce dernier titre, il le rechercha avec une fierté passionnée, mais avec moins de bonheur que le premier, opposant à certains demi-succès des jugements parfois trop sévères sur ses contemporains, et une aigreur qui s'est manifestée dans ses *50 ans de souvenirs* (2ᵉ éd., 1895), et dans *l'Art et les maîtres* (1892). Son œuvre est très considérable; si elle n'a pas, numériquement, la même ampleur que celle de Liszt, c'est que Rubinstein n'a pas pratiqué l'art secondaire et relativement facile de l' « arrangement » ou de la « variation »; mais elle est très riche en compositions d'ordre élevé. Les lieder et la musique pour piano seul n'en forment qu'une faible partie : Fantaisies pour un et deux pianos (op. 73), Romances sans paroles, Études (op. 23, 81), Barcarolles à 2 et 4 mains (op. 50, 89, 103), Sonates (op. 12, 20, 41, 100), Sérénades (op. 22), Suite (op. 38), Cinq Concertos, dont le 4ᵉ en *ré* mineur (op. 70) est particulièrement remarquable. Il y a dix opéras : *les Chasseurs sibériens*, joué à Weimar en 1854; *la Vengeance*, *Dimitri Donskoj*, 1851; *Toms le fou*, qui eut un brillant succès en 1853; *les Enfants de la plaine* (Vienne, 1861); *les Maccabées*. 1875, et *Néron*, 1879, qui furent écrits pour Hambourg et Berlin : ce sont peut-être les plus importants, mais ils n'obtinrent qu'un petit nombre de représentations; *le Démon*, 1875; *Kalaschnikoff, le Marchand de Moscou*, 1880; *Gorjuchka*, 1889. La musique de chambre avec piano comprend 3 sonates pour violon, 2 pour violoncelle, dont l'une, en *ré* majeur, est d'une réelle beauté; 3 pièces pour violon, alto et violoncelle (op. 11), 5 trios, dont l'opus 52, en *si* majeur, était promu, par Bülow, à la dignité de chef-d'œuvre beethovenien; un quatuor et 2 quintettes dont un pour instruments à vent. La musique de chambre sans piano est représentée par 10 quatuors à cordes, un sextuor et un octuor à cordes. Les grandes œuvres pour orchestre sont : les 6 symphonies, dont l'*Océan* (op. 42, en *ut* majeur) est la plus connue (la 5ᵉ, en *sol* mineur, est la Symphonie *russe*); la Fantaisie *Eroica*, la Suite en *mi* bémol majeur; les 3 poèmes symphoniques *Faust*, *Iwan IV*, *Don Quichotte*, 4 Ouvertures, les oratorios *le Paradis perdu* (exécuté à Weimar en 1851, sous la direction de Liszt), la *Tour de Babel* (joué à Dusseldorf en 1872), et *Moïse* (Prague, 1894).

Cette musique a de sérieuses qualités d'élégance et de couleur, sans l'originalité indispensable pour être classée au premier rang. Elle est caractérisée par un éclectisme brillant, où l'on trouve l'influence de Schumann et de Mendelssohn, de Berlioz et de Liszt, mais où manque cette fougue d'imagination, cette intensité de sentiment, en un un mot cette puissance de la personnalité qui constituent le romantisme. Elle est un peu improvisée, formelle, sans profondeur suffisante, néo-allemande, ou, exactement, cosmopolite beaucoup plus que russe, sauf quelques ouvrages de la dernière période où apparaissent des tendances au nationalisme. Elle est surtout agréable dans les pièces pour piano où le compositeur adopte une ordonnance classique et où sa pensée s'élève à une hauteur moyenne. Il a voulu s'emparer des genres supérieurs; il

semble qu'il y atteigne moins par l'élan direct du sentiment et de l'inspiration que grâce aux ressources débordantes et transformées d'une incomparable maîtrise pianistique.

— Le cas de Rubinstein n'est pas sans analogie avec celui d'un musicien non virtuose qui fut plus compositeur, au sens technique du mot, et mania l'orchestre avec un talent plus spécial, mais s'exposa aux mêmes dangers en voulant rivaliser avec les maîtres méridionaux : Peter Tschaikowsky (1840-1893). Bien qu'il ait fait ses études au Conservatoire de Pétrograd, où il fut professeur d'harmonie de 1866 à 1877, Tschaikowsky s'est formé à l'école de Schumann et de Berlioz. Il y a de lui une quinzaine de pièces très diverses pour piano, qui ont une grande saveur originale; tout le reste de son œuvre souffre de comparaisons écrasantes auxquelles est nécessairement soumis un art pseudo-classique, pseudo-romantique, d'un caractère un peu cosmopolite, arrêté à mi-chemin de toutes les cimes où règnent les maîtres modernes. C'est élégant, distingué, d'un pathétique tiède et d'une imagination tempérée, où la pensée, parfois lente et laborieuse, laisse sentir quelques longueurs d'écriture; on aimerait cependant à sauver, de cet ensemble si honorable, un assez grand nombre de pages pleines de grâce et d'une poésie expressive.

Tschaikowsky a écrit, sur textes russes, dix opéras, dont un seul, *Eugène Oneguine* (1879), a été joué hors de la Russie (Hambourg, 1892), sans succès plus durable que les autres, et quelques ballets, dont l'existence fut éphémère. Ses grandes et principales compositions sont : les six symphonies, dont la 3e en *mi* mineur, op. 64, et surtout la dernière, la *Symphonie pathétique*, op. 74, figurèrent assez longtemps aux programmes des concerts; les poèmes symphoniques : *l'Orage*, *Francesca de Rimini*, *Manfred*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *1812*; la *Sérénade* pour orchestre à cordes, op. 48, le *Caprice italien*, op. 45, l'*Ouverture triomphale* et l'*Ouverture solennelle* (op. 15 et 49), la *Marche Slave*, op. 31, la *Marche du Couronnement*. Dans la musique de concert, on peut signaler la *Fantaisie* pour piano et orchestre (op. 26), le *Caprice* pour violoncelle et orchestre (op. 62), un concerto de violon et 2 concertos de piano; la musique de chambre, qui compte 3 quatuors à cordes, et un sextuor intitulé *Souvenir de Florence* (op. 70), est peu étendue. Pour la musique vocale, il y a neuf recueils de mélodies, d'un tour fort aimable, un recueil de duos, 2 messes, une *Cantate du Couronnement* pour soli, chœur et orchestre.

— *La Pologne* n'a manqué ni de symphonistes ni de compositeurs pour le théâtre, pas plus que de virtuoses; mais elle n'a pas développé jusqu'à la hauteur d'un drame lyrique les éléments nationaux qu'elle a si bien mis en œuvre dans les genres secondaires. Elle n'a été vraiment nationale que dans les mélodies détachées et dans les danses; et Chopin reste, pour cette raison, son représentant le plus exact.

Après les vieux opéras — il y en a 19 — de Xaver Elsner (1769-1864) et de Kasimir Kuprinski (1785-1857) qui, jusqu'en 1826,

écrivit, non sans succès, 26 ouvrages pour l'Opéra de Varsovie dont il fut directeur, une place d'honneur revient à Stanislaw Moniuszko (1819-1872), qui exerça en Pologne toutes les hautes fonctions du musicien, et écrivit 12 opéras, dont *Halka* (1847) a pu être considéré comme le premier opéra national. Ign. Fél. Dobrzynski (1807-1867), pianiste, fils de pianiste, auteur de polonaises renommées, ami de Chopin, compositeur surtout estimé pour sa musique de chambre, a écrit un seul drame lyrique, *le Flibustier* (1861). A Ludwig Grosmann, né en Russie (1835) et formé en grande partie à Berlin, un des fondateurs de la « Société musicale de Varsovie », on doit deux opéras : *le Pêcheur de Palerme* (Varsovie, 1867) et l'*Esprit du Woyewode* (*ibid.*, 1873). Des œuvres de moindre importance ont été écrites par Stanislaw von Duniecki, Guniewicz, Peter Studzinski. Posen a vu représenter en 1874 *Cyganka* (la tzigane), opéra de Boleslaw Demlinski; et Lemberg, en 1885, *Konrad Wallenrod*, opéra polonais de Ladislau Zelinski.

L'école polonaise contemporaine s'honore d'avoir à sa tête Paderewski (1859), virtuose du piano comme Rubinstein, avec peut-être moins d'autorité olympienne et plus de nerf, auteur de nombreuses pièces de piano et de mélodies, et qui a composé une *Symphonie* de vastes proportions où il a mis toute la flamme d'un patriotisme ardent, d'une foi inébranlable dans les destinées de la Pologne, et avec cela, une science de l'orchestre et de l'harmonie, une invention mélodique et une noblesse d'accent qui font de cette composition enflammée, tendre et guerrière, une œuvre de haute valeur; il n'y manque, pour être un chef-d'œuvre accompli, que la mesure, le *mediocre aliquid*, comme disaient les Latins, ou « une juste grandeur », selon la traduction de ce mot donnée par notre Racine.

— *Tchèques*. L'école tchèque compte des maîtres de premier ordre, comme Dvorak, Fibich, Otakar, Ostreil, Joseph Suk, J. Foerster, etc. Son fondateur est Smetana (1824-1884) : il a tout créé, l'art, le public et le théâtre tchèques. Il a composé 8 opéras écrits sur des paroles tchèques, *les Brandebourgeois en Bohême* (Prague, 1863), *la Fiancée vendue* (1866), *Dalibor* (1867), *Libuse* (1872), *les Deux Veuves* (1874), *le Baiser* (1876), *le Secret* (1878), *le Mur du Diable* (1882), trois quatuors, un trio, diverses pièces pour orchestre; douze chœurs sans accompagnement, des mélodies, de nombreuses pièces pour piano, deux pièces pour piano et violon. Parmi ces œuvres, il en est trois qui ont joui d'une grande renommée : *Libuse*, opéra, ou plutôt grand tableau dramatique dans le genre héroïque; *la Fiancée vendue*, opéra-comique en 3 actes, du genre léger, dont la musique, puisée aux sources populaires, est d'une écriture plus soignée; enfin *Ma Patrie*, qui est un cycle de poèmes symphoniques inspirés de la légende, de l'histoire, de la beauté naturelle de la Bohême. Bien qu'il ait pratiqué la déclamation lyrique à la manière de Wagner, Smetana se réclame surtout de Berlioz, de Liszt et d'Auber. Son œuvre n'a peut-être pas une

grande originalité, mais elle possède, avec la distinction, un certain parfum slave que ses adeptes ne veulent pas confondre avec le slavisme oriental des Russes.

Dvorak Anton (1841-1904) est né et mort à Prague. Si Smetana a créé l'opéra tchèque, Dvorak est le fondateur, dans son pays, de la symphonie et de la musique de chambre. Dans les cadres classiques, il a jeté des formes mélodiques et des rythmes, des harmonies et des modulations où l'on sent fortement le caractère slave. On a de lui 5 symphonies, 3 ouvertures (*Dans la Nature*, *le Carnaval*, *Othello*), cinq poèmes symphoniques (*l'Ondine*, *la Sorcière*, *le Fouet doré*, *le Pigeonneau*, *le Chant héroïque*). La symphonie en *mi* mineur, *le Nouveau Monde*, a été jouée aux Concerts Lamoureux en 1906; c'est une œuvre de franchise, de libre allure, indépendante de toute école et de tout système, qui est moins une symphonie qu'une suite de thèmes populaires ou originaux qui se croisent et s'enlacent dans des rythmes qui sont un enchantement. Au théâtre, il a donné des partitions considérables : trois grands opéras : *le Roi et le Charbonnier*, *Dimitri*, *Jacobin*; des opéras-comiques : *les Têtus*, *le Malin paysan*. Dans ses dernières œuvres dramatiques, *le Diable et la Luronne*, *la Naïade*, il a été influencé par l'évolution moderne de la musique et a renoncé, comme Wagner, à l'ancienne forme de l'opéra divisé en airs et ensembles. Dvorak est un artiste éminemment national. Il a emprunté aux thèmes populaires de son pays slave les motifs de plusieurs de ses compositions (*Danses slaves*, *Rhapsodie*, *Humoresques*, etc.). L'influence de Wagner, de Liszt ou de Brahms, encore visible, n'a pas étouffé cette puissante personnalité, faite de générosité, de joie et d'idéalisme.

Joseph Suk, dans sa pièce symphonique *Praga*, a célébré les principaux épisodes historiques de la célèbre métropole des Slaves occidentaux : il a exprimé un ardent patriotisme dans cette œuvre poétique et brillante autant que sincère. C'est une musique qui est bien nationale et n'est apparentée à aucune influence étrangère.

Zdenko Fibich (1850-1900) a composé des opéras : *la Fiancée de Messine*, *Sarka*, *la Chute d'Arcone;* des poèmes symphoniques : *Zaboj*, *Slavoj*, *Ludick*, tirés comme *Sarka* de légendes tchèques; une trilogie, *Hippodamie*, composée de 3 drames remplissant chacun une soirée; de la musique de chambre, des mélodies, etc. Son œuvre est d'écriture solide, pénétrée de poésie; elle trahit l'influence de Wagner, de Schumann et surtout de Smetana.

J. Foerster a fait jouer des pièces de musique de chambre, divers ouvrages symphoniques, dont une Suite en 5 parties pour grand orchestre, *Cyrano de Bergerac*, qui est pleine d'idées poétiques, ingénieusement exprimées.

Henri Hantich a publié une Anthologie de « musique tchèque » (Prague et Paris, 1908) où l'on trouve des pièces pour piano de Smetana, de Dvorak, de Fibich, des *mélodies tziganes* de Ch. Beude, des *esquisses* de Foerster, une scène de Kovarovic, des compositions de Novak, Suk, Kropil, Ostrul, des *chants nationaux tchèques*, *moraves et slovaques*, harmonisés par Malat, Pivoda, Novotny.

Les Scandinaves. — *Danois, Suédois, Norvégiens, Finlandais.*

La musique des peuples scandinaves a, suivant leur récent historien, Walter Niemann, plusieurs caractères généraux communs. Dans les différents pays du Nord de l'Europe, les compositeurs du XIXe siècle se sont inspirés surtout de la musique et du lied populaires; celui-ci est d'ailleurs fort différent suivant les régions : construit d'après le système tonal de l'Occident en Danemark et en Suède, par exemple, tandis que la Norvège et la Finlande conservent avec plus de fidélité les anciens « modes » liturgiques du moyen âge. Autre caractéristique commune à trois de ces quatre pays (la Norvège étant exceptée) : la musique dramatique y est peu florissante à la fin du XIXe siècle. Les Scandinaves se vouent plutôt à l'expression de sentiments intimes que le lied, le chant choral, la musique de chambre reflètent plus fidèlement et qui sont en harmonie avec le caractère d'une nature profondément mélancolique. La musique instrumentale y est aussi cultivée, et est restée attachée longtemps à la discipline de l'école de Leipzig. Si Chopin a beaucoup influencé l'école scandinave, l'art et l'exemple de Mendelssohn et de Schumann ont fortement discipliné ses inspirations, en lui imposant les formes classiques. Berlioz et Liszt, à la différence de ce qui s'est produit en Russie, n'ont pas eu beaucoup d'action sur les Scandinaves; Wagner ne leur a été bien connu qu'après 1870. Un autre trait commun à l'Europe du Nord, c'est la centralisation de la vie musicale; sauf en Norvège, ce sont les capitales : Copenhague, Christiania, Helsingfors qui, comme Paris pour la France, résument ou dirigent respectivement tout le mouvement musical du pays.

— *Danois*. Les deux compositeurs qui ont donné à la musique danoise une orientation nationale, au début du XIXe siècle, sont allemands de naissance : Christoph Weyse (né à Altona en 1774, mort à Copenhague en 1842), et Friedrich Kuhlau (né à Lunebourg en 1786, mort à Copenhague en 1832). Le premier écrivit surtout pour l'église, et, pour le piano, des sonates où se fait sentir l'influence de Phil. Em. Bach ; il fit représenter aussi un certain nombre d'œuvres dramatiques. Son art s'imprégna à un tel point de l'esprit de son pays d'adoption, notamment dans ses lieder, qu'on a pu le considérer comme le créateur d'une musique vraiment nationale et à la

fois très originale; il n'a pas eu de modèle, dit M. Behrend qui lui a consacré une étude (dans *Die Müsik*, août 1904). Il remit en honneur les vieux chants du pays et sut les utiliser avec succès dans ses opéras. Kuhlau, dont le nom se perpétue grâce à des *Études de piano* célèbres, fut son contemporain et son rival ; moins foncièrement danois que Weyse, il se consacra à la musique dramatique et son *Räuberburg* (poème d'Œlenschlager) est demeuré célèbre, ainsi que son *Elfenhügel*, « où il a directement transplanté sur la scène le lied populaire danois » (Niemann). Son œuvre se ressent d'ailleurs d'influences diverses : notamment de Cherubini, Weber, Mozart, Rossini et Boïeldieu. Il connut Beethoven, et l'estima jusqu'à un certain point, dit M. Behrend. A. P. Berggreen (1801-1880), élève de Weyse, Edv. Rassunissen (1776-1860), auteur de l'*Hymne national*. Fr. Bredal (1800-1864), continuent, soit au théâtre, soit dans le lied, la tradition inaugurée par les deux maîtres. Joh. Peter Émil Hartmann (1805-1900) est le véritable créateur de l'École nationale scandinave. « Les rêves de notre jeunesse, a dit Grieg, l'ont hanté depuis des générations. » Son œuvre considérable comprend environ 200 compositions, religieuses, chorales, dramatiques, symphoniques, dont la plupart sont « imprégnées du sentiment spécifiquement nordique au plus haut degré » (Niemann). Son gendre, Niels Gade (1817-1890), a laissé à l'étranger une renommée plus durable que celle de Hartmann. Son œuvre purement symphonique, mélodique et chorale, qui, selon l'expression de Spitta, « appartient non seulement à sa patrie, mais au monde », est « saturée du sentiment national » savamment allié aux formes de la musique « continentale », que Gade avait étudiée par toute l'Europe, et notamment à Leipzig (où il dirigea, en 1844, les concerts du Gewandhaus, en l'absence de Mendelssohn), avant de se fixer en Danemark. A côté de ce représentant le plus éminent du romantisme scandinave, on cite Émil Hartmann (fils du précédent) (1836-1898); A. Heise (1830-1870), le plus grand compositeur danois de lieder; August Winding (1835-1899), élève aussi de Leipzig, et dont l'art est plus discrètement national; Émil Hannemann (1840-1906); Asger Hamerik (1843), que Berlioz tenait en haute estime (auteur de l'*Hymne à la Paix*, composé pour l'Exposition de 1867; il vécut longtemps en Amérique); August Enna (1860), compositeur dramatique, chez qui se combinent les influences de Mendelssohn, de Meyerbeer et de Wagner; Otto Malling (1848), directeur du Conservatoire; Lange Muller (1850); Bendix (1851); Schytte (1848), Carl Nielsen (1865), Borresen (1876), etc. Les uns et les autres subissent des influences étrangères, soit allemande, soit italienne moderne, et s'éloignent de la tendance romantique nationale de Gade et de Hartmann, qui restent, après Weyse, les représentants les plus caractéristiques de la musique danoise au xixe siècle.

Les études musicales sont florissantes en Danemark. Le Conservatoire, fondé à Copenhague en 1867, par un mécène, Moldenhauer, compte environ 130 élèves ; les concerts y sont nombreux et fréquents.

Le théâtre d'opéra a pour premier chef le compositeur Svendsen (d'origine suédoise).

On doit à M. William Behrend une *Histoire de la musique*, parue en 1905, à Copenhague.

— *Suédois*. Après avoir subi l'influence française au xviiie siècle, jusqu'à la période gluckiste, la Suède, il y a un siècle, eut un réveil national dans son art comme dans sa littérature. De 1814 à 1816, A. Afzelius (1785-1871) et G. Geiger (1783-1847) publiaient des recueils de chants populaires; et en 1814, O. Aalström et Afzelius, des danses populaires; J. C. F. Hœffner (1759-1833) en donnait peu après des arrangements, et publiait des chœurs du xviie siècle (1819-1821), rassemblant ainsi des matériaux que les compositeurs de la péninsule allaient mettre en œuvre pendant tout le siècle. Il y eut alors une pléiade de compositeurs de lieder suédois parmi lesquels il faut citer, outre Hœffner lui-même : B. Crusell, encore sous l'influence allemande, comme Hœffner (1775-1838), J. E. Nordblom (1788-1848), Fr. Lindhlad (1801-1879), J. A. Josephson (1817-1880), G. Wennerberg (1817-1901), J. Hallström (1816-1901), J. Dannstrom (1819-1897). La musique chorale est, pendant le même temps, cultivée par Otto Lindblad (1809-1864), auteur de l'hymne national, Wennerberg, Kapfelmann (1790-1851), Frieberg, O. Tullberg (1796-1853), O. Laurin (1813-1853). Quant au théâtre, ouvert en 1812, un seul compositeur, d'origine française, Ed. Du Puy (1771-1822), mérite d'être cité à cette époque, pour un opéra, *Ungdom og Galskab* (1806), écrit sous l'influence de Méhul et de Rossini, mais il est le premier qui tenta d'utiliser le folklore scandinave. Il eut pour imitateur un Italien, Foroni (1825-1858), qui donna une *Cristina di Svecia*. La Suède montrait alors une prédilection pour la musique dramatique italienne et, lorsqu'une troupe vint du midi à Stockholm, en 1848-49, elle y fit connaître avec grand succès Bellini, Donizetti et Rossini. A cette tendance étrangère, succéda une réaction, avec Ivar Hallström (1826-1901), qui est considéré comme le Glinka suédois : « Il éleva à la hauteur d'un principe, dit Niemann, la transplantation, sur la scène, de la mélodie populaire suédoise ». Son œuvre capitale, jouée même en Allemagne (à Munich et à Hambourg), *Den Bergtagna* (*le Roi des Montagnes*), parut en 1874. A côté de Hallström, se place P. A. Olander, auteur de *Blenda*. Malgré les efforts de quelques-uns, le répertoire dramatique vit surtout d'emprunts étrangers. Une autre gloire dramatique brillait alors pour la Suède : celle de Jenny Lind, l'illustre cantatrice (1820-1887), qui eut en Mme Christine Nillson (née en 1843) un digne successeur. L'école suédoise est plutôt intéressante par ses compositeurs pour orchestre et chœurs : Franz Berwald (1796-1868), estimé de Bülow et de Liszt, auteur d'*Estrella et Soria* et de 8 symphonies; Albert Rubenson (1826-1901), qui étudia à Leipzig; Ludwig Norman (1831-1885), qui écrivit surtout pour piano (sa femme, Norman-Néruda, fut une violoniste célèbre); Aug. Sodermann, « réformateur du lied suédois », auteur de musiques de scènes et de chœurs nombreux; J. Ad. Hagg (1850), « miniaturiste

de piano », fortement influencé par Mendelssohn, Gade et Schumann; C. Nordquist (1840), qui fut premier chef de l'Opéra, etc. — L'influence wagnérienne, combinée avec celle de Liszt, ne s'est guère fait sentir en Suède qu'à partir de 1872 : le compositeur Andreas Hallén (1886) l'a particulièrement subie, bien qu'il continue à suivre, dans toute sa production, au concert comme au théâtre, les tendances nationales de l'École : ses principales œuvres sont : *Harald le Viking* (Leipzig 1881, puis Stockholm 1884), *Hexfällan*, *Waldemarskattan* (1899), *Waldborgsmässa* (1901); dans ses poèmes symphoniques l'influence de Berlioz et de Liszt domine. W. Stenhammar (1871), pianiste virtuose, de tempérament plus délicat que Hallén, s'apparente plutôt à Brahms. Emil Sjogren (né en 1853), plus scandinave, se rapproche surtout du Norvégien Grieg. Peterson-Berger (né en 1867), dont les œuvres dramatiques sont wagnériennes, cherche à fondre ensemble l'élément allemand et le folklore suédois; il a publié, en outre, des œuvres de musique de chambre, de musique symphonique et un grand nombre de *lieder*. Hugo Alfren (né en 1872), violoniste et compositeur, se consacre à la musique symphonique; il est considéré comme le maître du contrepoint en Suède. Il faut citer encore, parmi les contemporains : Tar Aulin (1866), violoniste, Erik Akerbeng (1860), organiste, R. Liljefers (1871), Patrik Vretblad, Ad. Wiklund (1879), et plusieurs compositrices : Mmes Andrée (1841), élève de Gade et de Norman, Netzel, Munktell, Valb. Aulin et Alice Tegner. — Le Conservatoire de Stockholm a été fondé en 1771, par Gustave III. Comprenant environ 170 élèves, il est dirigé par O. Bolander depuis 1905. Une fondation Jenny Lind, de 100 000 couronnes, est partagée annuellement entre les élèves de l'Académie de musique et ceux des Beaux-Arts. — Gothemberg possède également une école de musique et des concerts populaires nombreux. Smetana y dirigea la Philharmonique en 1856. A Upsal, l'Université a un cours de musique depuis 300 ans. Au Conservatoire de Stockholm, l'histoire de la musique est professée par M. Karl Valentin (né en 1853), auteur d'une *Histoire populaire de la musique*, et de nombreux lieder : Adolf Lindgren (1846-1905) et le Dr Tobias Norlind, auteur d'une *Histoire de la musique suédoise* (1901), se sont également consacrés à la musicologie.

— *Norvégiens*. En Norvège, comme en Suède, le début du siècle fut marqué par un mouvement national en musique. Une famille d'organistes, les Lindeman (1769-1887), y contribua surtout par la publication que fit Matthias Lindemann (1812-1887) d'un recueil de 540 danses et airs populaires, dont la grande originalité a été ainsi conservée : Thrane (1790-1828), Ole Bull, Kjerulf continuèrent l'œuvre ainsi commencée. Ole Bull (1810-1880), génie excentrique, qui parcourut le monde, comme une sorte de Paganini scandinave, fonda un théâtre national à Bergen, une colonie norvégienne en Amérique, — où il se ruina, — et mourut à Bergen, après avoir recommencé à parcourir le monde. Ole Bull est le musicien le plus représentatif de l'École norvégienne avant Kjerulf (1815-1863);

celui-ci s'est fait une grande place comme compositeur de lieder. Le lied est, en effet, une des formes préférées des compositeurs norvégiens, que le théâtre ne tente pas beaucoup jusqu'à l'époque moderne. Au cours du XIXe siècle, il n'y a guère que quatre ou cinq noms notables en Norvège : J. G. CONRUDI (1820-1897); TELLEFSEN (1823-1874), élève de Chopin; UDBYE (1820-1889), auteur du premier opéra norvégien, *Fredkulla*; O. WINTER-HJELM (1837), le pianiste NEUPERT (1842-1889), Jos. BEHRENS (1820-1891), — avant d'arriver à ceux universellement connus ou glorieux de SVENDSEN (1840) et de GRIEG (1843-1907). Tous deux se sont tenus éloignés du théâtre (de l'opéra du moins) et se sont fait exclusivement une réputation au concert : le premier plus foncièrement et formellement classique, l'autre avec une liberté plus grande et une originalité infiniment plus marquée.

Entre eux se place Richard NORDRAAK, mort à 22 ans à Berlin, en 1866, auteur d'un chant patriotique célèbre : « Oui, nous aimons ce pays ! » En 1864, Grieg, qui étudiait auprès de Gade à Copenhague, rencontra le jeune et ardent Nordraak. « Il me tomba des écailles des yeux, dit-il; c'est par lui que j'appris à connaître les chants populaires du Nord, et même ma propre nature. Nous nous conjurâmes contre le scandinavisme efféminé de Gade, mâtiné de Mendelssohn, et nous nous engageâmes avec enthousiasme dans la voie nouvelle sur laquelle marche aujourd'hui l'École du Nord. » Grieg, avant de travailler avec Gade, avait étudié, à Leipzig de 1858 à 1863; en 1865 il visita l'Italie, puis il vécut dans son pays; il fonda en 1867 une École de musique à Christiania; voyagea encore, en Italie et en Allemagne, et se retira à Bergen, en 1880; il y mourut le 5 septembre 1907. « Il est regrettable, a écrit H. Riemann, que Grieg s'impose les limites de la caractéristique nationale, et que, au lieu de la langue musicale universelle, il parle plus ou moins un dialecte local. » (*Dict. de musique*, art. *Grieg.*) « Certes, dit au contraire M. Breithaupt, dans la langue universelle de la musique, il ne parle qu'un dialecte, mais il le parle purement, et l'on doit se réjouir qu'il le parle. » Mais, ajoute le même auteur, c'est à tort que Bülow le surnommait « le Chopin du Nord », car son talent est « bien plus froid et plus ferme » que celui du « Polonais français ». (*Die Musik*, août 1905, p. 264 et 266.) L'œuvre de Grieg, sans être très considérable, forme environ 80 numéros, lieder, romances et œuvres diverses pour piano, pour piano et violon, suites d'orchestre (*Peergynt, Au temps de Holberg*), quatuors, etc., qui ont conquis une renommée universelle, et attiré l'attention du monde musical sur la musique scandinave. L'un des contemporains les plus notables de Grieg est Christian SINDING (1856), qui étudia, lui aussi, à Leipzig et visita l'Allemagne avant de se fixer à Christiania. « Si l'art de Grieg est lyrique avec une prédilection pour l'idylle, écrit W. Niemann, la muse de Sinding est épique, elle est à la fois héroïco-ossianique : ce compositeur est maître paysagiste du Nord dans la musique moderne. » Compositeur de musique de chambre et de concert, Sinding a subi les influences de Wagner et de Brahms, et parfois

même celle des véristes italiens. A côté de Sinding, Johann Selmer (1844) est considéré comme « le progressiste le plus radical du néo-romantisme norvégien ». Son œuvre, exclusivement symphonique et vocale, apparaît comme essentiellement cosmopolite d'inspiration. Ce Scandinave promène alternativement ses auditeurs à Athènes, dans les Flandres, en Orient, dans le Caucase, met en musique la *Captive* et la *Chanson de Fortunio*. La musique dramatique, à laquelle les grands maîtres norvégiens n'ont pas touché, compte de moindres illustrations, telles que : Gerhard Schjelderup (1859) qui se fit jouer à Munich et à Dresde; Ole Olsen (1850); ils ont d'ailleurs, l'un et l'autre, produit des œuvres symphoniques n'ayant rien de très spécialement norvégien au point de vue musical. Ce caractère se perd encore plus avec des modernes qui, comme Halfdan Clerc (1879), composent des œuvres pour piano influencées par Chopin, Liszt, Tschaïkowsky; Siguard Lie (1871-1904), mort prématurément après avoir donné de belles promesses; Mme Backer-Grondahl (1847), et d'autres de moindre importance, que laisse loin derrière lui l'art d'un Grieg ou d'un Sinding.

— *Finlandais*. L'art musical finnois n'a acquis une certaine personnalité qu'avec Paccius (1809-1891), Allemand d'origine, qui devint, en 1834, directeur de la musique à l'Université d'Helsingfors. Plusieurs chants, devenus nationaux, et plusieurs opéras, ont fondé sa popularité. Robert Kajanus (1856), Wegelius (1846-1906) ont continué son œuvre, qui, pour ainsi dire, a été parfaite par Jean Sibelius (1865), dans les œuvres duquel s'exprime réellement et profondément l'âme finnoise; son *Herbstabend* (*Soir d'automne*) est triste comme sa *Valse triste* : art un peu maigre et froid comme la bise du Nord, nu comme un steppe, lent comme un iceberg flottant sur une mer du pôle : mais çà et là, par lueurs rapides, apparaît un musicien de grand talent. Les contemporains notables sont : Merikanto (1868), Jannefeldt (1869), directeur du Conservatoire, Mielck, auteur de la première symphonie finnoise (1897-1899), Hmari Krohn et Karl Flodin. Pays de chanteurs par excellence, la Finlande a donné plusieurs cantatrices célèbres; entre autres Aïno Acté et Ida Ekman.

Les Britanniques. — Peut-on donner au mouvement qui se manifeste en Angleterre, depuis 50 ou 60 ans, le nom de renaissance musicale?

Il suffit de constater que depuis un demi-siècle des compositeurs nombreux ont abordé tous les genres avec plus ou moins de succès, que la production musicale est devenue très active et que certaines tendances originales peuvent être incontestablement relevées. Le genre qui a toujours eu la préférence de nos voisins d'outre-Manche est l'Oratorio et l'on sait quelle a été chez eux l'influence considérable des œuvres de Hændel et de Mendelssohn.

Les chœurs y tiennent une grande place; les Anglais ont une prédilection pour le chant choral; ils aiment participer à l'exécution collective, ce que rend plus facile le caractère de chœurs à grand effet, mais en réalité assez simples.

Leur prédilection pour l'Oratorio ne les a pas empêchés de s'intéresser aux œuvres dramatiques. Mais on constate que les opéras étrangers joués en langue étrangère ont été particulièrement goûtés. L'*English Opera* semble avoir été négligé sans avoir complètement disparu. Faut-il en trouver la raison dans la difficulté de faire accorder la mélodie avec l'articulation?

Nous relevons ainsi, vers 1860, deux genres dont l'un, l'Oratorio, est florissant mais subit l'influence étrangère, surtout celle de Hændel et de Mendelssohn, tandis que l'autre, portant davantage la marque anglaise, reste au second plan.

Le mouvement tendant à favoriser l'apparition d'une école nationale a pour but de soustraire la musique chorale à l'action des deux maîtres que l'Angleterre avait adoptés et de donner un peu plus de vitalité à l'*English Opera*. Mais la marche de ce mouvement est lente.

Nous nous bornerons, pour ce qu'on peut appeler la période préparatoire de la renaissance, à signaler trois musiciens, Macfarren, Sullivan et Mackenzie.

Macfarren (1813-1887), né à Londres, était fils d'un auteur dramatique. En 1834, il composait une symphonie en *fa* majeur et, quelques années après, deux cantates : *Jour de Mai* et *Noël*, dans lesquelles il s'inspirait de vieilles mélodies anglaises. Macfarren a exercé une influence sur ses contemporains en développant chez eux le goût musical; on a de lui plusieurs études critiques. Dans la seconde partie de sa vie, il a composé plusieurs oratorios : *Saint-John the Baptist* (1873), *Resurrection* (1876), *Joseph* (1877) et *King David* (1883).

Sullivan (Arthur) (1842-1892) s'est exercé dans tous les genres; il fut à la fois pianiste, chef d'orchestre et compositeur. En 1880, il est appelé à diriger la grande école musicale de South-Kensington. Il a remporté ses premiers succès avec les oratorios *l'Enfant prodigue* (1873), la *Lumière du Monde*, son œuvre principale, et *le Martyre d'Antioche* (1880).

Mackenzie (Alexandre), né à Edimbourg en 1847, succéda en 1888 à Macfarren comme directeur de la « Royal Academy of Music » d'Edimbourg. Il semble être un des premiers qui se soient dégagés

de l'influence étrangère, dans ses deux oratorios : *Rose of Sharon* (1883) et *Bethleem* (1894) [1].

Les auteurs d'opéras de cette même époque ne sont guère plus originaux : Bolfe (1808-1870), le plus ancien, « a improvisé, dit Fetis, une vingtaine d'opéras peu remarquables par l'invention, mais où il y a de l'instinct, un bon sentiment de l'harmonie et la connaissance de l'instrumentation ». Benedict (Julius) (1804-1885), fut élève de Hummel pour le piano, puis, à Weimar, de Weber pour la composition; il a écrit pour le piano deux concertos, des sonates, des fantaisies sur des airs italiens. Son principal opéra est le *Lys de Killarney*, joué en Allemagne sous le titre de la Rose d'Erin, et à Paris en 1865, au Théâtre-Lyrique, avec Mme Carvalho comme interprète.

Sullivan (1842-1900) est le plus remarquable de cette lignée de compositeurs. En 1877 et 1878, il a donné au théâtre de l'Opéra-Comique deux ouvrages, le *Sorcier* et le *Pinafore* ; ce dernier fut bien accueilli. Puis, une série de morceaux de chant et de danses pour le *Marchand de Venise*, des ouvertures et de la musique de scène pour la *Tempête*, les *Joyeuses Commères*, enfin un grand nombre d'opérettes. C'est dans de pareilles œuvres de demi-caractère qu'il s'est montré vraiment original. Le *Mikado* (1885), qui a obtenu un grand succès, a été représenté sur le continent; mais ses autres opérettes jouées seulement dans le pays d'origine ont plus de caractère local et de saveur anglaise. Sullivan est un des principaux initiateurs du mouvement actuel.

Après lui Mackenzie a tenu une place prépondérante, et a semblé vouloir se dégager de l'influence étrangère dans ses trois opéras : *Colomba* (1883), *the Troubadour* (1886) et *Crickret on the heart* (1902).

La période immédiatement contemporaine est plus intéressante; c'est celle qu'on a pu qualifier de Renaissance anglaise. Voici ses principaux protagonistes.

Parry (sir Ch. Hubert) (1848), très populaire en Angleterre, est considéré comme ayant au plus haut degré les qualités propres à son pays natal. On a dit qu'il ne pouvait être véritablement compris que par ses compatriotes. Il serait pour les Anglais, toute différence dans le genre des compositions musicales mise à part, ce que Massenet avec sa sensibilité particulière est pour nous. Parry reçut à l'Université d'Oxford les leçons de Bennett et de Macfarren, puis travailla avec Dannreuther (pianiste allemand et écrivain musical). En 1880, il composa la musique de scène pour le *Prométhée délivré*

1. Sans qu'elle ait la prétention d'être complète, nous donnons ici la liste des principaux compositeurs de musique chorale de la fin du XIXe siècle avec l'indication de leurs œuvres.

1° Ouschy (Arthur) : Saint-Polycarpe. Agar (1873).

2° Barnett (John Francis) : La Résurrection de Lazare (1873). Le Paradis et la Péri, le Bon berger (1876). La construction du vaisseau (1876).

3° Pauy (Joseph) : Saül (1892).

4° Bennett (William) : Woman of Samaria (1867).

de Shelley, soli, chœur et orchestre. Déjà, dans cette œuvre, Parry affirme sa personnalité et s'affranchit nettement de l'influence mendelssohnienne. Il est poète en même temps que musicien; sa déclamation est juste. Il avait profité des leçons de Dannreuther, qui lui avait fait connaitre Wagner. Après *Prométhée*, il compose l'ode funèbre la *Gloire de notre sang et de notre pays* (1883); *Sirènes sacrées* (1887), une de ses meilleures inspirations, enfin plusieurs oratorios, *Judith* (1889), *Job* (1892), *le Roi Saül* (1894). Ces œuvres importantes constituent le véritable titre de gloire de Parry. Ses quatre symphonies eurent moins de succès. A partir de 1903 Parry a écrit lui-même les poèmes de ses compositions musicales (odes symphoniques) d'une grande pureté et noblesse de style, mais d'un caractère un peu sévère. Enfin il a montré la souplesse de son talent en écrivant de la musique de scène pleine de verve et d'humour pour plusieurs comédies d'Aristophane.

— Stanfort (Charles Williams), né à Dublin en 1852, s'est lié de bonne heure avec Parry; ils ont marché côte à côte. Après avoir quitté l'Irlande en 1870, et suivi les cours du Collège des Reines de Cambridge, il fit un voyage en Allemagne. En 1876, il composa de la musique de scène pour un drame de Tennyson, *la Reine Marie*, ainsi qu'une symphonie; ces deux œuvres le firent connaître. A ce moment il ne put faire représenter en Angleterre son premier opéra, *le Prophète voilé de Khorassan*, à raison des préférences de ses compatriotes pour l'oratorio ou la cantate; il dut le porter en Allemagne, à Hambourg. Quelques années après, en 1884, un directeur de théâtre, Carl Rosa, créa un théâtre spécial pour l'opéra national joué en langue anglaise. Stanfort lui donna les *Pèlerins de Canterbury*, œuvre dans laquelle on retrouve l'influence exercée sur son auteur par le souvenir des *Maîtres Chanteurs*. Peu après *Savonarole* était joué sur la scène de Covent-Garden. Stanford revint alors au genre préféré de l'oratorio avec les *Trois enfants sauvés* qui eurent peu de succès, et la *Revanche*, cantate sur le poème de Tennyson. Cette œuvre a une saveur anglaise particulière; elle constitue un hommage solennel rendu aux héros de la mer et par là correspond à un profond instinct britannique. Mais l'émancipation ne fut pas définitive. Stanford subit encore l'influence de Verdi; il s'inspire du maître italien pour sa *Messe en sol* (1892), pour son *Requiem* (1897) puis pour un *Te Deum* (1898). On pourrait faire un pareil rapprochement entre le *Falstaff* de Verdi et l'opéra *Beaucoup de bruit pour rien*. L'heureuse inspiration qui avait marqué la cantate la *Revanche*, et l'influence du pays natal se retrouvent dans l'opéra *Shamus O'Brien* (personnage légendaire), dont l'action se passe en Irlande après la révolte de 1798; la partition est remarquable par les réminiscences heureuses des mélodies populaires, une couleur locale accentuée, un charme très vif, enfin une marque personnelle évidente.

— Avec Elgar (Edwar-William), né en 1857, nous voyons alterner les deux mêmes tendances contraires : recherche de l'originalité et par intervalles soumission à l'influence allemande. En 1896, Elgar

fit exécuter un oratorio, *La Lumière de la vie*, puis une grande cantate, *le Roi Olaf*. En 1898, il fut chargé d'écrire une cantate pour le festival de Leeds : *Caractacus, roi des Bretons, défait par les Romains*. Parmi ses autres œuvres on remarque : 1° *Enigme*, thème avec variations dans lesquelles s'annonce une grande originalité; 2° une ouverture, *Cockaigne*, musique imitative ayant la prétention de représenter le brouhaha des rues de Londres; 3° une ouverture, *In the South*, écrite sous l'influence de Richard Strauss. Mais Elgar ne pouvait se confiner dans la musique instrumentale; l'oratorio qui reste toujours le genre préféré devait l'attirer. Le *Rêve de Gerontius* fut exécuté à Birmingham en 1900. C'est un oratorio d'un mysticisme austère, écrit sur un poème du cardinal Newman. (Gérontius a une vision : il est sur son lit de mort, mêlant à ses prières l'aveu de ses fautes; ses amis l'assistent ainsi qu'un prêtre. Son âme s'élève vers le séjour des béatitudes, réconfortée par un ange, tandis qu'au loin on entend les clameurs et les plaintes de l'enfer. Le ciel s'ouvre, et l'âme va comparaitre devant le Juge.) Elgar recherche peu les effets rares de l'instrumentation, mais il a une puissante écriture chorale, de l'éclat (particulièrement dans le chœur *Gloire au suprême Roi dans le Ciel*), de la couleur, quand il peint les démons, de l'émotion (dans les appels de Gérontius au dieu de miséricorde). La 1re partie est la plus expressive; l'introduction de la 2e et l'admirable thème de la conclusion font songer à César Franck. On peut reprocher à l'ensemble certaines longueurs, et des pages un peu froides.

Le Rêve fut suivi, en 1903, des *Apôtres*, et, en 1906, du *Royaume*, qui présentent un moindre caractère d'originalité; on les a rapprochés de la *Rédemption* de Gounod. Elgar se consacra ensuite à la musique instrumentale avec deux symphonies et un concerto de violon où l'on constate un retour vers la musique allemande.

Le plus jeune représentant de la musique britannique est BANTOCK (Granville, 1868). En 1872, il fait jouer un opéra en un acte, *Hœdmar*, écrit sous l'influence de Wagner. Associé avec quelques jeunes gens enthousiastes, il fonde la *Revue musicale moderne* qui parut de 1893 à 1896 et était destinée à favoriser le mouvement de rénovation musicale. Après avoir donné diverses œuvres, les ouvertures de *Saül* et de *Caïn*, des scènes russes et anglaises, il succéde à Elgar, en 1908, comme professeur de musique à l'Université de Birmingham; c'est à cette époque que sur une traduction libre d'un poème persan, *Oman Khaygam*, il compose une œuvre musicale pour voix, soli et chœur, où l'on peut admirer, dit M. Streetfeild « la variété inépuisable de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'orchestration qui encadrent le poème persan avec un éclat rayonnant. »

Un drame orchestral, tiré d'un conte de Robert Bourning, *Fifine à la foire*, ne présente pas moins d'intérêt. Les trois personnages de ce drame sont Don Juan, Elvire et la danseuse Fifine. Le poème est animé. Le spectacle de la foire où Don Juan rencontre Fifine donne lieu à des morceaux pittoresques.

Enfin, *Atalante à Calydon* mérite une mention à part. Dans cette composition, Bantock a imaginé de se servir des voix comme de l'orchestre : il répartit les choristes dont il dispose en groupes de dix voix en moyenne. Puis il réunit ces groupes de la manière suivante. Quatre d'entre eux sont assemblés pour former un chœur mixte complet : soprani, contralti, ténors et basses, ce qui donne à ce chœur un rôle analogue à celui du quatuor d'instruments à cordes dans l'orchestre. D'autres groupes de voix d'hommes ou de voix de femmes sont constitués à part et s'opposent au groupe principal, comme dans un orchestre les instruments à vent ou les cuivres au quatuor. Cette tentative est curieuse; mais sa mise en pratique entraîne certaines difficultés. On ne peut traiter comme un orchestre une réunion de chanteurs même en les répartissant avec ingéniosité : ce qui manquera, c'est la diversité des timbres. Toutefois, il est intéressant de constater que l'Angleterre, qui a toujours manifesté sa prédilection pour les masses chorales, nous révèle une recherche nouvelle pour leur utilisation.

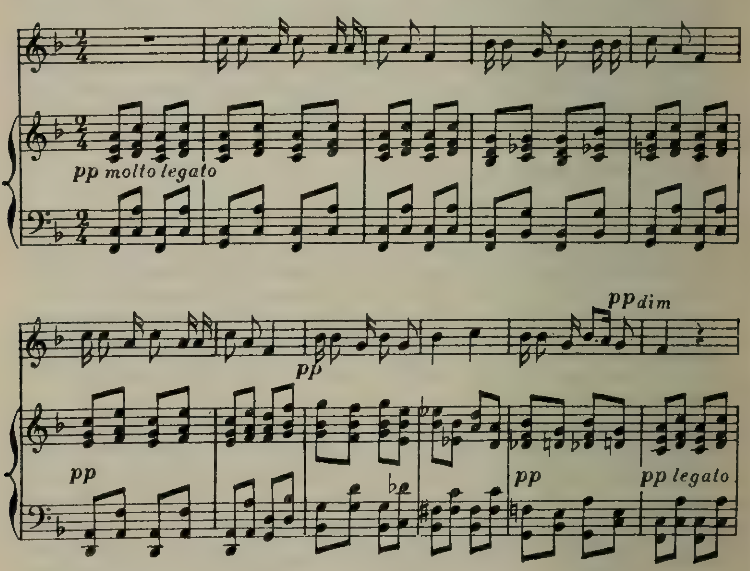
On peut citer aussi le nom de Cowen (Frédéric) dont les nombreuses compositions ont obtenu un véritable succès dans les concerts et les festivals, et celui de Cyril Scott.

Ce qui précède suffit à donner une idée de l'importance du mouvement qui s'est manifesté en Grande-Bretagne, et qui a obéi à des influences diverses. Il reste à souhaiter que les compositeurs qui vont succéder à ceux dont nous nous sommes occupé trouvent dans le génie de leur race une source d'inspirations qui leur permette de créer un art national.

Les Américains (É.-U.). — La musique américaine est à naître. Elle n'a pas de passé, pas plus que les arts ni l'histoire de ce pays. Les États-Unis auront-ils un jour une musique nationale ? Il faudra d'abord avoir un public. Celui-ci s'éduque lentement sous les influences contradictoires du puritanisme et de l'industrialisme, et, comme la nation elle-même, lentement se forme par le mélange de races étrangères, d'où se dégage déjà une race nouvelle avec des traits d'un admirable relief.

L'avenir musical sera donc plus riche que le présent. Déjà même, un auteur américain, Edouard Mac Dorwell, a écrit une *Suite Indienne* sur des thèmes indigènes, avec une couleur locale très agréable. Le folklore, indien et nègre, pourra être en effet un ferment actif de l'art national. C'est une considération qui n'est pas négligée par les artistes américains. Un groupe de compositeurs a eu l'excellente idée d'utiliser ces mélodies indigènes dont miss Fletcher, en séjournant plusieurs années (sous le patronage du Peabody Museum de Washington) chez les Indiens des États-Unis, a fait une ample moisson. Ils ont fondé une association, la *Wa-wan Press* (Newton-Center, Massachusetts), ainsi appelée du nom d'une cérémonie des Indiens où le chant magique est employé comme moyen d'action. Tous les mois, ils publient des cahiers; mais il s'en faut que le folklore local, traité avec les brillantes ressources de la

technique moderne, soit leur seul objectif. Parmi les pièces des cahiers publiés, avec la signature de MM. Farewell et Loomis, nous citerons la *Danse de guerre navajo*, énergique et expressive; *Pawnee horses*, d'après un chant communiqué par M. La Flèche, un Indien assimilé, et qui débute par des harmonies étrangement subtiles; la *Prairie miniature*; le *Wa-wan choral*, qui ne serait pas indigne d'un Schumann ou d'un Grieg; la *Plantation-Melody*, d'un sentiment intense; la *Danse de fête du Soleil*, d'une grâce ingénue et d'une saveur étrange; la *Grande danse de la Pluie chez les Zugnis*, petite symphonie descriptive terminée par un choral grandiose; les jolis médaillons (notamment le *Chant d'amour*) qui composent le cahier de 1901; la *Prière à Wakonda* (dieu du tonnerre) et la *Danse du scalp*; toute la série des pièces (notamment le n° II) relatives à la *Wa-wan ceremony*; les *Chants Zugnis*; la musique du *Calumet*, avec la danse très curieuse qui la termine.... Çà et là, quelques pièces rappellent, par leur rythme, l'influence espagnole. Ces compositeurs américains ont été touchés, eux aussi, par le goût moderne de la dissonance. Pour donner une idée de leur talent, voici l'exquise *Colombe plaintive*, air « negro » harmonisé par M. Farewell :



La pièce ne contient pas une seule consonance; elle est toute en accords de septième, et d'une délicatesse charmante. A joindre les *Mélodies* nationales américaines par Oscar G. Th. Sonneck.

Remarquons cependant qu'il s'agit ici du folklore de races indigènes et tout à fait différentes, et que son utilisation pure et simple, s'il n'y était ajouté d'autres éléments, semblerait devoir aboutir à un art plutôt original que véritablement national.

Les Espagnols. — En Espagne comme presque partout, depuis la fin du XVIIIe siècle, l'art musical a sommeillé sous l'influence italienne. Après avoir brillé d'un si vif éclat durant deux siècles, il s'efface et disparaît. Vers 1857, un certain nombre de musiciens formèrent une association qui avait pour but de faire revivre la « Zarzuela », genre préféré des Espagnols que l'on peut comparer à l'opéra-comique français. L'initiative en fut prise par les compositeurs Barbieri et Gaztambide, le chanteur Salas, le poète Olona; l'association fut consacrée le 10 octobre 1857 au théâtre de la salle de Jovellanos, appelé théâtre de la Zarzuela, en présence de Doña Isabelle, du prince consort Don Francisco et de la Cour, par la représentation d'une Zarzuela en 1 acte, *El sonámbulo*, de Hurtado et Arrieta. La Zarzuela est quelquefois en 2 ou plusieurs actes; mais la forme la plus populaire et la plus fréquente n'a qu'un acte; les livrets sont quelquefois en vers; la partition laisse une part à l'invention de l'acteur. En rénovant ce genre national, dont la première manifestation remonte à 1628, sous le règne de Philippe VI, les réformateurs voulaient surtout utiliser les mélodies populaires, conserver les rythmes nationaux, qui donnent une particulière vivacité et une allure propre à tout ce qui émane de la péninsule. Le grand opéra se dégagea plus difficilement de l'influence étrangère. Cependant à côté de ceux qu'on appelait les Zarzuelistes, des compositeurs instruits et pénétrés d'un esprit d'initiative cherchèrent aussi à rénover l'opéra espagnol. Il semble qu'on assiste à deux manifestations d'un même mouvement de rénovation; l'une concerne la musique légère; l'autre l'*Opera seria* et la musique religieuse. Mais la distinction dont il s'agit est plus théorique que réelle; elle s'applique aux œuvres plutôt qu'aux compositeurs. La plupart d'entre eux ont abordé tous les genres; toutefois il n'en est pas moins assez facile de déterminer pour chacun le sens dans lequel son influence s'est exercée.

Voici dans quel ordre on pourrait établir leur filiation :

SALDONI (Balthazar), 1807-1890, a écrit quelques Zarzuelas et même des opéras dans le genre italien; mais son principal mérite est fondé sur sa musique religieuse, qui est d'un style soutenu; il a écrit un opéra espagnol, *Boabdil* (1846); son action comme critique a été

utile; il a contribué à diriger l'attention de ses contemporains sur la musique nationale par des œuvres telles que les *Ephémérides* des musiciens espagnols, et la *Notice historique de l'Ecole de musique de Notre-Dame de Montserrat en Catalogne depuis 1456 jusqu'à nos jours.*

Une appréciation analogue peut être émise sur Soriano-Fuentès (1817-1880). Auteur de plusieurs Zarzuelas, il a cherché ses sujets de pièces dans les thèmes populaires. Il fit représenter à Séville et à Cadix plusieurs opéras-comiques; il est l'auteur d'une importante *Histoire de la musique espagnole* depuis l'arrivée des Phéniciens jusqu'à l'année 1850.

Eslava (Don Miguel Hilarion), 1807-1878, s'associa à l'œuvre tentée par ses deux contemporains. Il occupa plusieurs positions officielles et fut successivement chef d'orchestre de la Cour et directeur du Conservatoire de Madrid. Il a composé de la musique religieuse et trois opéras : *El Solitaria*, *la Prega di Ptolemaida* et *Pierre le Cruel*, joués à Cadix.

Le musicien dont l'action a été la plus profonde est Pedrell (Felipe), 1841. Il a conquis une place prépondérante dans l'école espagnole contemporaine. Il a collaboré à l'*Illustration musicale* hispano-américaine et édité de nombreux morceaux de l'ancienne musique espagnole. Son recueil de compositions des maîtres religieux de l'Espagne, intitulé *Hispaniæ Scholæ Musica sacra*, a une réelle valeur. Il a traduit le *Traité d'Harmonie de Richter* (1808-1879), classique en Allemagne, et composé un dictionnaire technique de la musique, ainsi qu'un dictionnaire biographique des musiciens espagnols. Enfin, on lui doit une étude intéressante sur le théâtre lyrique en Espagne avant le XIXe siècle. Ce sont là des travaux d'érudition. Pedrell avait une doctrine qu'il s'efforçait de répandre. Ses différentes études sur les légendes populaires et tout spécialement son opuscule *Per nostra musica* ont été écrits en vue d'établir que la musique de chaque pays doit s'inspirer surtout des chansons populaires. Cette brochure a acquis une sérieuse autorité en Espagne.

L'auteur se plaint d'abord de la décadence de l'art lyrique dans son pays, résultat de l'invasion de l'italianisme. Il reconnaît que des tentatives ont été faites pour lutter contre cet envahissement. « Nos compositeurs nationaux, dit-il, essayèrent de revendiquer leur place au théâtre, et nous vîmes que leurs efforts aboutissaient à la production du vaudeville et de la farce populaire; les compositions de Garcia [1] et d'autres eurent pour résultat de ramener une fois de plus la mode des chansons andalouses, parentes de la chansonnette, ce qui ne pouvait élever le genre populaire et indépendant. » De grands efforts ont été faits en vue de créer l'opéra espagnol, mais on n'a réussi, selon Pedrell, qu'à relever un peu la Zarzuela. Pedrell

1. Pedrell fait allusion à l'influence exercée par le chanteur Garcia, père de la Malibran et de Mme Viardot, dont les compositions annoncent une certaine recherche de la couleur nationale.

conclut par cette déclaration : « Le drame lyrique national est le lied développé dans les proportions voulues pour le drame; c'est le chant populaire transformé. » C'est à l'occasion des *Pyrénées* qu'il a publié sa brochure. Antérieurement, il avait déjà fait représenter plusieurs opéras : *El Ultimo Abencerrago* (1874) et *Quasimodo* (1875) à Barcelone, puis *El Passo* à Ferrare, *Cléopâtre*, enfin *Mazeppa* (1881) à Madrid. La trilogie des *Pyrénées* a été jouée à Barcelone en 1902. Les dernières œuvres de Pedrell, la *Celestine* et la *Matinada* sont datées de 1904 et de 1905.

Le manifeste de Pedrell a donné une impulsion réelle au mouvement national; de nombreux compositeurs, artistes et critiques ont adopté les idées du maître et s'en sont inspirés. Les uns ont recueilli des airs populaires et se sont livrés à des travaux de folklorisme musical. D'autres ont publié des œuvres originales. M. Louis Millet (1867), élève direct de Pedrell, a créé sur ce programme, en 1891, une association musicale : *Orfeo Cantato*; on lui doit des fantaisies pour orchestre sur des chants populaires (Catalanesca). M. Emilio Serrao (1850), directeur de l'Opéra royal, professeur au Conservatoire de Madrid, a fait représenter avec succès deux opéras, *Irène* (1891) et *Gonzalo de Cardoba* (1898). M. Nicolau (1898), directeur de l'école de musique de Barcelone, est également l'auteur de plusieurs opéras, d'œuvres chorales, de morceaux symphoniques tels que *El trionf de Venus*. M. Turina Jacques (1881) s'est consacré plus spécialement à la musique de chambre. On a de lui une sonate romantique sur un thème espagnol. Enfin M. Tomas Breton, né en 1850, a fait paraître plusieurs œuvres symphoniques, *Tableaux d'Andalousie*, et M. Chapi (1881) est l'auteur apprécié d'un opéra, *Circé*, joué à Madrid en 1900. Ce sont les manifestations principales du genre sérieux.

Les Zarzuelistes, nous l'avons dit, avaient inauguré le mouvement national et assuré ses premiers succès. Il convient de signaler les principaux. Arrieta Pascal (1823-1894) est un des plus anciens. Après avoir écrit une cantate en 1848 et fait représenter deux opéras, *Ildegonde* et *la Conquête de Grenade*, il devint un auteur fécond de Zarzuelas. La dernière qu'il ait composée est de 1880. D'après Pedrell, *El Domino*, *El Grumate* et *Marina* constituent une trilogie donnant la meilleure idée du talent d'Arrieta pendant la première partie de sa vie, comme *Heliodora*, *la Guerra Santa* et *San Franco de Sena* sont parmi ses productions dernières les plus heureuses. Barbieri (Francesco-Asenio), 1823-1894, a exercé une influence plus considérable. Il fut le secrétaire de l'association dont nous avons parlé plus haut. Après avoir terminé ses études à Madrid, il donna des leçons de piano, fit de la copie de musique et devint chanteur dans une troupe italienne. En 1847, il écrit la musique d'un opéra italien : *Il Buon Tempo*; mais sa véritable réputation commence en 1850, avec sa première Zarzuela : *Gloria y Peluca*, bientôt suivie, en 1851, d'une seconde en 3 actes : *Jugar con fuego*, qui provoque un véritable enthousiasme. Le nombre des Zarzuelas dont il est l'auteur s'élève à plus de soixante. En dehors du théâtre, il occupa une belle situation de professeur et de critique.

La lignée des Zarzuelistes est nombreuse; il nous suffira de citer encore : Oudrid (Cristobal), 1829-1877, auteur fécond qui a écrit, à partir de 1850, plus de trente Zarzuelas, en collaboration quelquefois avec Barbieri, Gaztambide, Rogel, etc. Gaztambide (1882-1890), qui a été très populaire; ses Zarzuelas sont au nombre d'une quarantaine. Rogel (José), 1829-1880, à dix ans écrivait une messe. Il a composé de la musique religieuse, des fantaisies pour piano. Mais bientôt il est entraîné du côté de l'opérette. On cite, parmi ses nombreuses Zarzuelas, *Revista de un muerto*, en collaboration avec Barbieri, et *Général Boumboum*. Caballero (1835-1906) et Hernandez (1834) ont également écrit des Zarzuelas, tout en étant des compositeurs de musique d'église.

L'importance du mouvement musical en Espagne ne saurait être méconnue. Nous avons signalé deux tendances; mais le lien qui unit tous ces artistes, quel que soit le caractère de leurs œuvres, est le particularisme. Tous ces compositeurs veulent être de leur pays et entendent créer de la musique espagnole.

Deux compositeurs ont au plus haut degré la saveur locale, et semblent résumer en eux tout le mouvement que nous avons exposé. Albeniz (Isaac), 1861, pianiste de premier ordre, après une tournée de concerts en Europe et en Amérique, revint en Espagne. Ses compositions pour piano, pleines de vie, écrites avec ingéniosité, sont nombreuses et ont un cachet particulier. Sérénades, valses, sévillanas, seguidillas, réunies soit sous le nom de *Chants d'Espagne* ou de *Suite Espagnole*, soit sous celui de *Pièces caractéristiques*, sont toutes écrites dans un style nerveux, respectant le rythme populaire et exemptes de vulgarité. Albeniz a également écrit pour piano trois suites anciennes, ainsi qu'un remarquable Concerto avec accompagnement d'orchestre sur des motifs sevillans. Il a fait jouer à Londres, en 1893, une féerie lyrique : *The Magic Opal*. L'année suivante et en 1895, deux opéras-comiques, *Enrico Clifford* et *Pepita Jimenez*, furent représentés à Barcelone. Albeniz a également composé un poème symphonique, *Catalonia*, et laissé une trilogie inachevée : *le Roi Arthur*. Il est mort à Cambo en 1909. — Granados (Enrique), 1868, doit aussi sa célébrité à ses œuvres pour piano. Élève de Pedrell, il a donné deux opéras : *Maria del Carmen* (Madrid, 1898), et *Folletto* (Barcelone, 1903). Ses *Danses espagnoles*, ses *Valses poéticas*, ses *Estudios expressivos*, toutes écrites pour le piano, ont porté bien vite sa réputation hors de son pays natal. Sa fin tragique, en 1915, à bord d'un paquebot torpillé par un sous-marin allemand, a entouré sa mémoire d'une auréole de gloire et de pitié. — A cette liste des musiciens contemporains il faut joindre les noms de Arboz, violoniste et compositeur, et de Manuel de Fallia.

Les Italiens. — L'opéra italien, dans la seconde moitié du XIXe siècle, est dans le sillage de Verdi. Il a pour première caractéristique d'être étranger à l'influence du goût français, et de paraître ignorer à la fois le romantisme et

le mouvement wagnérien. Il se montre peu capable de remplacer les richesses du dehors par son propre fonds. Dans les livrets, il s'écarte de plus en plus de la mythologie et de l'histoire antique, si recherchées autrefois, à l'époque où Cavalli faisait chanter sur la scène un *Scipione Africano* (1664), Lotti un *Porsenna* (1712). Il met volontiers à contribution la littérature et l'histoire modernes. On peut ajouter qu'il ne règle pas encore avec assez de sérieux les anciennes habitudes d'improvisation hâtive. Il est banal dans l'expression, emphatique dans l'écriture vocale, superficiel, très insuffisant dans l'art de traiter l'orchestre, médiocre en somme, et au-dessous des grandes traditions de la musique italienne. Que peut-on dire des innombrables compositeurs, fournisseurs abondants des grands théâtres italiens? Les dénombrer n'est pas possible. Les villes principales où leurs œuvres furent jouées furent, après Naples et Milan qui sont des foyers d'activité les plus importants, Florence, Venise et Rome. Parmi cette foule où jouissent d'un éclat relatif les noms de Errico Petrella (1813-1877), que l'opinion publique plaçait immédiatement après Verdi, de Nicola de Giosa (1820-1885), du fécond G. Pacini (1796-1867), de Severio Mercadente (1797-1870), d'Antonio Cagnoni (1828-1886), de Ponchielli (1834-1889), l'auteur de l'*Hymne à Garibaldi*, et de Gioconda, de Braga (1829-1907), violoncelliste et compositeur, de Teodulo Matellini († 1897), de Fr. Tessorin, l'ami de Wagner, la haute personnalité de Verdi brille environnée d'une gloire universelle. Elle rejette dans l'ombre ces compositeurs faciles et il faudra arriver au xxe siècle pour trouver des œuvres dont l'intérêt dépasse les frontières de l'Italie et la durée de quelques représentations.

— Giuseppe Verdi est né le 10 octobre 1813 à Roncole, petit village situé près de Busseto, duché de Parme, dans un de ces « départements des Alpes » qui furent nôtres après les victoires de Napoléon et jusqu'au Congrès de 1815. Son acte de naissance est rédigé en français. C'est une grande et belle figure de l'histoire musicale. De 1813 à 1901, il a suivi avec éclat, et du point de vue italien, — sans la dominer d'ailleurs et sans en être le guide, — l'évolution de tout son siècle. Il a rayonné sur le théâtre européen

comme Auber et comme Meyerbeer, dont l'art, au milieu des renouvellements modernes, suivit une trajectoire moins intéressante que la sienne. Jusqu'à la fin, malgré les transformations de sa manière, il resta très personnel, marqué des traits vigoureux qui nous paraissent indiquer le génie de sa race; en étant l'homme de son pays, il sut être l'homme de son temps. Une classification des livrets sur lesquels il écrivit ses opéras pourrait servir de base à une première caractéristique de son génie, car, très soucieux de la vérité dans l'expression, il choisissait lui-même les sujets à traiter, et en dessinait le plan, ne laissant à son collaborateur littéraire qu'un travail de rédaction. Le romantisme français séduisit son imagination, et, bien qu'il n'ait pas cédé, comme tant d'autres compositeurs, à l'attraction de Paris, nombreux sont les liens qui le rattachent à nous. A Victor Hugo, il prit les sujets d'*Ernani*, de *Rigoletto* (tiré du *Roi s'amuse*, de 1832); ses *Vêpres siciliennes*, par le sujet et par le style, le rapprochent des *Huguenots* de Meyerbeer; son *Ballo in maschera* (1859) est écrit sur le même texte que le *Gustave III* d'Auber (1833); et sa *Traviata* est tirée de la *Dame aux Camélias* d'Al. Dumas fils (1852).

Ajoutons que plusieurs opéras de Verdi ont eu à Paris des succès retentissants : *Il Trovatore* (1854), 278 représentations; la *Traviata* (1856), 148; *Rigoletto* (1857), 208; *Un ballo in maschera*, 95; *Aïda* (1876), 66. D'après A. Soubies, les opéras de Verdi ont donné lieu, sur les scènes de Paris, à 1 002 représentations en italien. En 1864, il fut associé étranger de l'Institut de France, comme successeur de Meyerbeer; et un des plus beaux hommages qui lui aient été rendus, est la notice lue par Henri Roujon dans la séance publique des cinq Académies (1906).

A Schiller, dont il avait étudié les poèmes avec soin, Verdi prit le sujet de *Don Carlos* (Paris, 1867, livret rédigé par Méry et du Locle), celui d'*I Mesnadieri* (1847, les *Brigands*), et celui de *Luisa Miller* (1849, sujet tiré de *Kabale und Liebe*). A Shakespeare, il prit son *Macbeth* (1847). Le sujet du *Trovatore* (dont le livret fut rédigé par Salvatore Sammerano) est emprunté à un drame espagnol, *El Trovador*, « drama caballeresco » en cinq journées, d'A. Garcia

Guttierez, joué à Madrid, « au plus fort de la furie romantique » (Blanco Garcia), dix-sept ans avant l'opéra du même nom.

Il n'en faut pas conclure que Verdi est un *romantique*; une telle étiquette n'aurait ici aucun sens. Il n'en est pas moins important de marquer sa tendance à traiter des sujets violents et à subordonner la musique à la poésie. Ceux qui ont pu l'observer dans les rares soirées où il venait entendre un opéra, aux théâtres de Gênes ou de Milan, disent que pendant les représentations, il avait les yeux fixés sur le livret et regardait très rarement la scène. Une autre caractéristique de sa vie et de sa personnalité est l'action qu'il exerça, comme compositeur-patriote, au moment du réveil de l'Italie secouant le joug de l'Autriche. Malgré la censure autrichienne toujours attentive, certains opéras conspiraient avec l'opinion publique et entretenaient un ferment de révolution. On le considérait comme un Tyrtée. Le chœur de son *Nabucco* (1842) : *O mia patria, si bella e perduta*, était chanté avec ardeur dans les rues de Milan. Dans sa *Giovanna d'Arco* (1841), dans ses *Lombardi alla prima crociata* (1843), dans ses *Vêpres siciliennes* (Paris, 1855, et Milan, 1856), il a chanté la délivrance de la patrie. L'admiration de ses compatriotes associa toujours son nom aux souvenirs les plus fiers de la vie nationale. Rossini disait plus vrai qu'il ne pensait, quand il l'appelait « un musicien qui porte un casque ». (Sur le rôle de Verdi, on peut consulter *G. Verdi nella vita e nell' arte*, Florence, s. d., 275 p., par Franco Temistocle Garibaldi.)

Un autre trait de cette physionomie énergique, important parce qu'il n'est pas très commun chez les musiciens d'Italie, c'est la simplicité, l'indifférence aux honneurs retentissants, et, sans affectation d'ailleurs (ce qui est parfois une vanité à rebours), une franchise très *peuple*. Dans ses lettres, on ne trouve jamais d'emphase, de recherche et de bel esprit, jamais d'attitude. On voulut faire de lui un « duc de Busseto »; il refusa en riant, et en opposant un de ses mots familiers : *sono un paesano*. Il était fils d'un cabaretier, il fut noble par la générosité des sentiments et du génie. S'il devint sénateur, ce fut presque malgré lui. Il

ne parlait jamais au Sénat, se bornant à se lever quand Cavour se levait.

Comme musicien, Verdi eut une carrière magnifique, pleine d'œuvres dont plusieurs sont restées populaires. On la divise habituellement en trois périodes : *Rigoletto* (Venise, 11 mars 1851) marque le début de la seconde; *Aïda* (théâtre du Caire, 1871) celui de la troisième ; *Othello* (Milan, 1887) et *Falstaff* (ibid., 1892) seraient le dernier terme d'une évolution continue. Les deux autres opéras les plus connus sont *Il Trovatore* (Rome, 17 janvier 1853) et la *Traviata* (Venise, 6 mars 1853, et Paris, 6 déc. 1856).

Le Roi s'amuse fit d'abord, sous forme de livret, autant de scandale en Italie qu'en France. La censure exigea des remaniements. On remplaça le roi par le duc de Mantoue. C'est le chef de la police italienne qui eut l'idée de remplacer le titre primitif (*el Viscardello*) par celui de *Rigolètto*, substitut de Triboulet. L'œuvre originale de Verdi fut altérée de toute façon. De Busseto, le 1er déc. 1851, le compositeur écrivait à Lucardi : « Cette année, je n'irai pas à Rome.... Les directeurs de théâtre n'ont jamais compris que si un opéra n'est pas représenté intégralement, tel que l'esprit de l'auteur l'a conçu, il vaut mieux ne pas le jouer ; ils ne savent pas que la suppression d'un numéro ou d'une scène est presque toujours la cause de l'insuccès d'une œuvre : que faut-il penser, lorsqu'on va jusqu'à changer le contenu d'un opéra! J'avais grande envie de faire publier une note pour dire que la musique de *Stiffelio* et de *Rigoletto*, telle qu'on l'entend à Rome, n'est pas de moi. » (Lettre publiée par Monaldi, dans *G. Verdi.*) — *Stiffelio* est un opéra en 4 actes (Trieste, 16 novembre 1850). — Une des pages maîtresses de *Rigoletto* est l'admirable et pathétique quatuor où sont exprimés à la fois, mais sans confusion entre les deux groupes de personnages, la frivole galanterie du duc, la coquetterie de Maddelena, l'angoisse de Gilda, la pitié de Triboulet. D'autres scènes sont entachées de trivialité (au début, le bal chez le duc de Mantoue) ou d'un dessin et d'une couleur trop sommaire (scène finale du meurtre).

Il Trovatore n'a plus aujourd'hui les succès de jadis. Plusieurs critiques italiens attribuent un tel changement

de fortune à ce fait que l'opéra de Verdi ne trouverait nulle part, aujourd'hui, des interprètes valant ceux qu'on applaudit à la première représentation : la Penco et Boucardé. Après eux, en France, en Russie, en Angleterre, en Allemagne, le *Trouvère* a été chanté par la Frezzolini, la Borghimamo, la Madori, la Bosio, la Casaloni, la Piccolomini, et par des hommes qui s'appelaient Mario, Tamberlick, Graziani, Fraschini, Bettini. Il faut un soprano d'élite pour dire également bien les romances *Tocca la notte placida* et *Amor sulle ali*, les finales du 1er et du 2e actes, le duo avec le baryton au 4e; il faut un ténor exceptionnel qui, entre autres prouesses, puisse dire avec une égale bravoure, dans le même acte, l'andante *Ah! si bene mio* et la stretta *Di quella pira*. Peut-être aussi faudrait-il, pour faire renaître ces triomphes d'antan, un public plus naïf, moins saturé de critique et plus capable d'enthousiasme.

La *Traviata* fut représentée à Venise avec les costumes parisiens modernes. Dans une lettre du 9 mars 1853, Verdi parle ainsi du succès obtenu : « Mon cher Luccardi, je ne t'ai pas écrit après la première représentation de la *Traviata*; je t'écris après la seconde. Le résultat fut un fiasco; un fiasco parfait! Je ne sais à qui en revient la faute; il vaut mieux se taire là-dessus. Je ne veux rien dire de la musique, et permets-moi de ne rien dire aussi de mes collaborateurs. » Il est impossible d'avouer un échec avec plus de franchise et de dignité, tout en gardant une sorte de confiance calme en soi-même. Ainsi, à ses débuts, échoua la *Norma* de Bellini.

La première représentation d'*Othello* à la Scala de Milan (1888), avec Tamagno et Maurel, fut une grande solennité. La recette (d'après Monaldi) dépassa 60 000 lires. Pour mesurer le chemin parcouru, on a souvent comparé l'œuvre de Verdi à l'*Othello* de Rossini, joué à Naples en décembre 1816. Sur les différences intéressantes et de tout ordre que présentent ces deux ouvrages, un critique, auquel nous allons céder la parole, nous a prévenus.

« C'est un mensonge d'abord, et même un mensonge joyeux, que le livret rossinien. Rien ne se peut imaginer d'aussi étonnant, et j'admire qu'on ait su tirer de Shakespeare une pareille ineptie. Drame, caractères, poésie, tout y est abaissé au niveau d'un art sans respect et d'un public sans conviction. Rien ne prouve que l'auteur de cette chose misérable et ridicule ait seulement lu Shakespeare et jamais rien su d'Othello, sinon que c'était un nègre, qui tua sa femme par jalousie. En tout cas le marquis Berio (c'est le nom du poète italien) a pris toute licence avec son confrère anglais! Cassio, par exemple, lui paraissant inutile, il le supprime. Roderigo lui suffit. C'est de Roderigo qu'il fait l'amoureux transi, le don Ottavio

de Desdemona. C'est contre lui qu'il déchaîne Othello; non pas au moins par le moyen fameux et trop familier du mouchoir, mais par la fiction infiniment plus comme il faut d'une lettre surprise. Rien d'aussi dépouillé d'artifice, j'allais dire d'aussi bon enfant que les scènes entre Othello et Iago. Si la musique au moins faisait oublier le poème! Mais, à part deux ou trois pages, elle lui ressemble. Deux fois sublime est la plainte du gondolier; avec la beauté musicale elle possède la vérité dramatique. Plus convenue déjà, mais belle, très belle encore est la romance du Saule, ainsi que la prière qui suit. Mais ailleurs, partout ailleurs, la musique ne fait qu'ajouter son mensonge à celui de la poésie. Elles s'unissent toutes deux pour trahir Shakespeare, l'âme humaine, et pour les parodier. Pas un personnage, pas un caractère n'est créé par les sons. Ni Desdemona, ni Othello, ni Jago n'existent musicalement. Tous trois chantent de même et chantent en vain; des notes, toujours des notes, et jamais un accent; mais voici l'autre Othello, celui où tout est véridique et loyal; où tout est fidélité, respect, amour. Le poète, d'abord, ne s'est permis avec Shakespeare que les retranchements nécessaires. Forcé de raccourcir, de condenser, de transposer aussi, jamais il n'a dénaturé ni méconnu. Tout Shakespeare ne pouvait entrer dans un scenario d'opéra; du moins n'y est-il rien entré qui par la pensée ou la parole, par l'une et l'autre quelquefois, ne soit de Shakespeare; rien qui ne soit lui ou digne de lui. C'est donc l'âme, les âmes shakespeariennes mêmes que M. Boito a livrées à Verdi, et ces âmes déjà vivantes par les mots, les notes les ont fait vivre encore et peut-être davantage. De l'original humain, la musique, après et d'après la poésie, a donné comme une seconde épreuve, et celle-ci n'est pas inégale à l'autre; comme l'autre elle est ressemblante et elle est belle; ou plutôt elle est belle parce qu'elle est ressemblante. » (Camille Bellaigue, *Revue des Deux Mondes*, tome CXXVI, 1894.)

Ces lignes méritaient d'être citées, car elles expriment élégamment une conception du drame musical qui est universelle dans la seconde moitié du xixe siècle. Mais cet éloge de l'*Othello* de Verdi appelle quelques réserves. L'œuvre est d'un style inégal, comme hésitant. Verdi est assez heureux dans les passages où l'énergie confine à la violence, par exemple lorsqu'il fait chanter à l'unisson les cuivres et les cordes pour exprimer la scélératesse d'Iago ou dans la scène du serment entre Iago et Othello; et tout le IVe acte est d'une intensité remarquable de mélancolie, de douleur et de terreur; mais on regrette, çà et là, des lacunes et quelques banalités : une inutile aubade accompagnée de mandolines et de guitares (II), des chœurs, des cortèges peu justifiés, un ballet qui fait hors-d'œuvre, un final (III) de forme surannée.

Falstaff (Milan, 1893) est une œuvre plus nette, mieux dégagée des anciennes formules; aux scènes d'une bouffonnerie véhémente ou d'une grâce légère comme le scherzetto, *Quand j'étais page du sire de Norfolk...*, s'oppose une

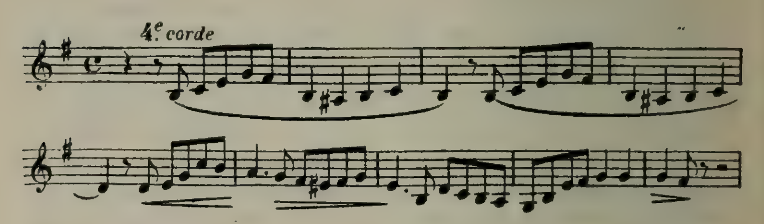
fantaisie brillante (mascarade nocturne dans le parc de Windsor) qui est d'une réelle poésie, sans atteindre d'ailleurs à l'éclat de la féerie shakespearienne ou à l'ampleur de la grande comédie lyrique. C'est tout autre chose que l'ancien opéra parsemé de cabalettes. On a dit que dans *Falstaff*, le maestro italien avait adopté les principes de l'école de R. Wagner, et on a fort loué l'énergique vieillard qui écrivant une « comédie lyrique » à quatre-vingts ans, malgré les triomphes antérieurs qui l'autorisaient, comme tant d'autres, à garder une attitude d'opposant irréductible, semblait rendre un hommage indirect à un art si différent du sien. Peut-être voulait-il justifier assez fièrement ce mot : « la musique de l'avenir ne me fait pas peur ! » Au fond, tout en montrant qu'il était capable d'assouplir son style, de faire du dialogue lyrique, de *remonter* son harmonie et de corser son instrumentation, Verdi est resté italien. Il serre de près les paroles, et s'applique à suivre le mouvement de l'action : voilà le vrai progrès; mais Verdi se tient toujours un peu à la surface, attentif aux gestes que doit faire la passion du moment : il ne songe pas à généraliser son sujet, à pénétrer et à exprimer ce qu'il a d'universel : il entre brusquement en matière, en supprimant ces ouvertures-préludes où Wagner ramasse toute la poésie ou tous les traits caractéristiques d'une donnée.

Italien, Verdi est un génie très représentatif. Une sincérité qui commande la sympathie; un style un peu sommaire mais très vivant; une passion qui se montre pour ainsi dire à nu, sans craindre une certaine rhétorique aujourd'hui banale, et qui joue franc jeu; un réalisme lyrique très vigoureux, peu profond, mais juste et vrai selon son esthétique propre, très différent du *bel canto* vain de Rossini; un sens remarquable du théâtre : telles sont les qualités qui font la vie des opéras. Des pages comme la scène de *Don Carlo* (*Elle ne m'aime pas!...*), le final du second acte d'*Aïda*, celui de la *Traviata*, vingt autres morceaux qui sont dans toutes les mémoires, sont de beaux exemples de puissance dramatique.

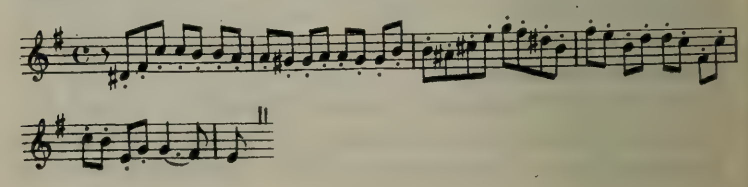
Le poète et romancier Manzoni, le célèbre auteur des *Fiancés*, s'était dévoué lui aussi à la cause de l'indépendance nationale. Après sa mort (1873), Verdi fit acte de foi

patriotique en écrivant pour lui un *Requiem*. Cette messe des morts, qui offrirait la matière d'une nouvelle comparaison avec Rossini, exprime de façon saisissante l'originalité du compositeur. C'est presque une œuvre de théâtre où règnent la terreur et la supplication, avec des fanfares d'un réalisme un peu militaire, sans cavatines d'ailleurs, ni phrases de concert; sa valeur technique est rehaussée par deux fugues (au *Sanctus* et à la fin du *Libera*).

Il est intéressant de voir comment l'auteur du *Trouvère* et, en tout, de 24 opéras, s'acquitte du quatuor à cordes, bien que l'association de son nom à un pareil genre ne s'impose guère. Le *Quatuor* en *mi* mineur que Verdi écrivit à Naples et fit jouer pour la première fois chez lui en avril 1873, a été édité à Paris. Il se compose d'un *allegro*, d'un *andantino*, d'un *prestissimo* et d'un *scherzo*. C'est une œuvre intéressante, d'une facture assez solide, un peu inégale. Le premier mouvement a la forme *sonate* et débute *ex abrupto* par un thème, exposé par le second violon, qui ne manque pas d'allure fière et de passion :



thème repris à l'octave, *legato dolce*, par le premier violon. Malheureusement les parties (alto et violoncelle), qui font contrepoint, sont négligées et ne présentent pas, quand on les lit à part, un sens suffisant. La seconde idée, très chantante, est mieux enchaînée, et le développement, malgré quelques lacunes, est d'un bon style, avec des imitations assez serrées, d'une partie à l'autre. L'*andantino* et le *prestissimo* sont agréables et bien écrits, avec des modulations et des contrastes assez heureux; en leur début, l'un et l'autre affectent la forme d'une simple mélodie accompagnée. Le scherzo est une fugue très étendue, et assez vive, mais d'une expression un peu factice dont voici le sujet :



En somme, ce quatuor fait honneur à Verdi. Il nous permet d'affirmer que si la forme habituelle de son style, dans les ouvrages de théâtre, est trop souvent celle d'une mélodie soutenue par un accompagnement un peu grêle, il faut voir là non une lacune du génie musical, mais l'effet d'une conception dramatique spéciale. Cette conception n'échappe pas, sans doute, à un examen critique; mais voici un jugement qui mérite réflexion : « Soyons naïfs, vrais; ne demandons pas à un grand artiste les qualités qui lui manquent, et sachons profiter de celles qu'il possède. Quand un tempérament passionné, violent, brutal même, quand un Verdi dote l'art d'une œuvre vivante et forte, pétrie d'or, de boue, de fiel et de sang, n'allons pas lui dire froidement : mais, cher monsieur, cela manque de goût, cela n'est pas distingué. *Distingué!...* Est-ce que Michel-Ange, Homère, Dante, Shakespeare, Beethoven, Cervantes et Rabelais sont *distingués?* » Ces lignes ont paru jadis dans la *Revue Nationale*. Elles sont signées du nom de Georges Bizet.

— Depuis Verdi, l'art dramatique italien est caractérisé par l'école vériste, dont les représentants les plus connus sont MM. Léon Cavallo (Naples, 1858), Puccini (Lucques, 1858), P. Mascagni (Libourne, 1865). Les principaux opéras du premier sont *Paillasse* (1892, souvent joué à Paris), *Chatterton*, *la Vie de Bohème*. Du second, *Manon*, *la Vie de Bohème* (lui aussi!), *Madame Butterfly*, *la Fille du Fare-West*, ces dernières œuvres souvent représentées à Paris. De M. Mascagni, la célèbre *Cavalleria Rusticana*, au répertoire de l'Opéra-Comique, *l'Ami Fritz*, *les Rantzau*, *Ratcliff*, *Silvana*, *Zanetta*, *Iris*. Le succès de ces compositions dépasse un peu leur mérite artistique. Le « vérisme » italien est déclamatoire, mélodramatique; il ne peint pas les sentiments, il secoue les nerfs; il aime les « effets de scène », les oppositions violentes et faciles; mais il a du mouvement, de la vie; il plaît, non sans doute à cette élite qui demande à l'œuvre d'art d'exprimer des pensées générales en un langage délicat et relevé, mais au public qui cherche des émotions et du plaisir et qui préfère le romancier populaire à l'écrivain raffiné. Les « véristes » italiens ne ressemblent qu'en apparence aux « naturalistes » français. Ceux-ci sont préoccupés d'exprimer les idées générales, les sentiments profonds de l'humanité, et non de décrire des faits divers ou d'exposer des mélodrames: leur forme musicale s'efforce de s'élever par son originalité, sa distinction, sa tenue, à la hauteur de ces conceptions; ils ont fait violence aux goûts du public plutôt qu'ils n'en ont flatté les vulgaires instincts et ont voulu l'entraîner plutôt que le suivre.

Les « véristes » italiens ont été influencés par Wagner, par Massenet, et même par l'école russe. Ils ont tenu à montrer qu'ils savaient, eux aussi, faire de la musique « avancée ». *La Fille du Fare-West* de M. Puccini abonde en dissonances, en jeu de timbres inattendus; elle offre d'étranges bizarreries : à la fin d'un acte, deux personnages jouent une partie d'écarté accompagnée par des pizzicati de contrebasses : cela est moins digne de l'opéra que du cinéma.

Ce même compositeur est, au surplus, le plus musicien et le plus artiste de cette école. Sa *Manon* est d'une action rapide. Elle est divisée en deux parties : l'une gaie, presque bouffonne, d'un mouvement intense, qui est la meilleure; l'autre tragique, qui se termine par la mort de l'héroïne en Amérique. Il y a là de jolies trouvailles, au milieu de vulgarités sentimentales. *Madame Butterfly* débute par une ouverture de style fugué, avec exposition du thème par quatre parties successives, ce qui donne tout de suite une impression de mouvement et de verve excellente dans la comédie lyrique; mais, dans la suite, on ne trouve qu'un mélodrame équivoque, sans poésie, de musique bariolée et brutalement expressive. A propos de *la Vie de Bohème* du même auteur, M. Alf. Bruneau qui se sent, malgré tout, une sympathie irréductible pour cet art mouvementé et vivant a écrit : « M. Puccini, bien qu'influencé par Massenet et par Verdi, est resté italien par tout ce qu'il y a de sommaire en ses préparations, par son penchant au pittoresque... par l'agencement et la répétition de la phrase musicale, par son laisser-aller qui s'accorde très bien avec le caractère de la pièce.... Nous sommes en présence d'une comédie chantée du genre de *Falstaff* écrite avec moins de fantaisie... mais amusante par son continuel mouvement et qui, en plus d'un endroit, émeut par quelques accents de profonde simplicité. » Et appréciant le groupe de ces musiciens il déclare qu'ils témoignent, comme les Français de l'heure présente, « avec beaucoup moins d'originalité individuelle, mais avec une force assez singulière, une insistance très supérieure, de leur nationalité, ce qui est un haut mérite. Pour les juger sans injustice il faut avoir le courage de faire abstraction des habitudes artistiques de notre race, et les écouter en oubliant notre code théâtral et musical. Nous reconnaîtrons alors que certains d'entre eux ne sont pas négligeables, que leur métier, parfois si rudimentaire, suffit à leurs dons d'improvisation, et que, disant vite et sans recherche de beau langage ce qu'ils ont à dire, ils s'approchent peut-être de la vérité, essayant au moins de l'exprimer suivant leur tempérament, et, par cela même, allant droit à l'âme de tous les publics, la sincérité étant encore le plus sûr et aussi le plus ingénu moyen à employer pour être compris tôt ou tard de la foule. » (*Musique d'hier et d'aujourd'hui*, p. 169.)

Bien que le tempérament italien soit voué, par les qualités et les défauts de la race, au genre dramatique, la symphonie et la musique de chambre ne sont pas tout à fait négligées au delà des Alpes. Mantucci (1856-1909) a été un des représentants du genre. Il était manifestement influencé par l'Allemagne et ses œuvres n'ont guère dépassé les frontières de son pays. L'abbé don Laurent Perosi (1872), directeur de la chapelle Pontificale, paraît promis à une destinée plus haute. La foi ardente et ingénue de ce prêtre, son invention mélodique donnent à ses oratorios un accent de sincérité communicatif. Il en a fait exécuter plusieurs à Paris, en 1900, et a obtenu un vif succès. On y relève trop de réminiscences, de gaucheries d'orchestration qui sont la rançon d'une extraordinaire facilité. L'abbé Perosi est en vérité, au temps présent (et nous ne parlons

pas que de l'Italie), un des rares et des plus authentiques représentants de la musique religieuse.

Les Allemands. — Wagner a exercé une influence incontestable sur l'esprit et le langage des compositeurs ; mais comme homme de théâtre ayant une conception particulière de ce que doit être le drame lyrique on peut affirmer qu'il n'a point fait école. Nous avons vu que quand on lui adressait, de Weimar, des compliments sur sa musique, il en était irrité, et reprochait à ses amis de ne pas comprendre que sa véritable originalité consistait d'abord dans la création du livret, et qu'en second lieu seulement, on pouvait parler du rapport étroit établi entre la musique et les paroles. Ceux qu'on appelle aujourd'hui les « Wagnériens » irriteraient tout autant l'auteur de *Lohengrin*, car, tous, sans exception, ont commis la faute dont Wagner se plaignait dans ses lettres à Liszt. Dans la *Tétralogie*, dans *Tristan et Yseult*, etc., ils n'ont vu que le modèle d'un style *musical* nouveau, mieux approprié au théâtre que les formules anciennes ; ils n'ont nullement abandonné l'ancienne esthétique, d'après laquelle livret et musique étaient deux choses distinctes, s'ajoutant ou se superposant l'une à l'autre. En dehors de l'imitation, assez facile en soi, de formes tout extérieures, telles que l'harmonie, la mélodie et le rythme instables ou le leitmotiv, personne n'a tenté de suivre la doctrine wagnérienne vraie et complète. Un Aug. Bungert l'a essayé en écrivant les vers et la musique d'une tétralogie, le *Monde homérique*, dont quelques parties ont été jouées à Dresde en 1896 et 1898 ; mais il vaut mieux ne pas insister sur ce cas particulier. Aussi bien l'opéra d'autrefois, adapté à l'oreille et à la capacité moyenne du public, ne perdit jamais ses droits. L'énorme succès d'une œuvre de style éclectique et à moitié italien, comme le *Trompette de Säckingen* (1884) de Peter Cornelius, montre de quel côté sont les préférences réelles des auditeurs allemands eux-mêmes, et combien il est difficile de changer leurs habitudes. Parmi les compositeurs qui peuvent être considérés, avec plus ou moins de raison, comme étant de l'école de Wagner, les plus distingués sont E. Humperdinck (né à Siegburg, sur le Rhin, en 1854), ancien élève

du Conservatoire de Cologne, auteur du charmant ouvrage *Hänsel et Gretel*, joué à Weimar en 1893 et, depuis, dans le monde entier, avec un succès mérité; Hugo, Wolf, Weingartner, R. Strauss, Siegfried Wagner. Ces musiciens, rapprochés assez violemment, sont de valeur bien inégale.

La symphonie et la musique de chambre ont été plus florissantes. Nos observations vont se grouper autour de quelques noms.

— Brahms est né à Hambourg le 7 mai 1833; son père était joueur de contrebasse à l'orchestre du théâtre de la ville. De bonne heure, il reçut les leçons de maîtres estimés (principalement de Marxsen, professeur et « directeur de la musique royale » de Hambourg); dans la dernière partie de sa vie, il aimait à signaler l'insuffisance générale de l'enseignement musical en ajoutant qu'il avait dû oublier beaucoup de choses inutiles, qu'on lui avait apprises, et apprendre beaucoup de choses essentielles, dont on avait négligé de lui parler. A quatorze ans, c'était déjà un pianiste de concert; à vingt ans (1853), il faisait des tournées avec le violoniste hongrois Remenyi (qui vint à Paris en 1875). Sur son passage à Weimar, à Hanovre, à Dusseldorf, il eut la bonne fortune de mériter les éloges très vifs de Liszt, de Joachim, et surtout de Schumann dont le témoignage enthousiaste (dans la *Neue Zeitschrift f. Musik* d'octobre 1853) provoqua son essor et fut une des causes décisives de sa grande renommée. Pourtant, Brahms ne réalisa guère les prédictions de Schumann que vingt-quatre ans après, lorsque parut, en 1877, sa symphonie en *ut* mineur (op. 68). Après avoir été quelque temps (1854-7) maître de musique à la cour du prince de Lippe (la seule fonction officielle qu'il ait remplie), Brahms vécut en Suisse où il se lia avec Th. Kirchner (1823-1905), excellent compositeur pour piano, puis à Vienne où il fit deux séjours (en 1862, puis 1869-74) et se fixa définitivement en 1878. Là, cet Allemand du nord devenu Allemand du sud, célibataire un peu morose dans une société d'esprit à moitié italien, eut pour ami Nottebohm, spécialiste des études sur Beethoven, Pohl et Wandyczewski, grands connaisseurs des œuvres de Mozart et de Haydn, le professeur de philo-

sophie Billroth, le critique Ed. Hanslick, le poète Kalheck, les compositeurs Goldmark et Yoh. Strauss.

L'œuvre de Brahms comprend 121 numéros, dont plusieurs sont des recueils, et intéresse tous les genres, sauf le théâtre. Au premier rang sont ses 4 symphonies, op. 68, 73, 90 et 98, écrites de 1876 à 1885, puis (avec les 2 concertos de piano op. 15, le concerto pour violon op. 77 et le concerto pour violon et violoncelle op. 102), les compositions suivantes : 1° *pour cordes* : les 2 sextuors op. 18 et 36; les 2 quintettes op. 88 et 111; les 3 quatuors op. 51 et 67; 2° *pour cordes et piano* : le quintette op. 34, les 3 quatuors op. 25, 26, 60; les 4 trios op. 18, 40, 87, 101; 3° *pour cordes et clarinette* : le quintette 115; 4° *pour piano, clarinette et violoncelle*, le trio op. 114. Il faut y joindre les 2 sonates pour violoncelle, op. 38 et 99, les 3 sonates pour violon, op. 78, 100 et 108, et les 2 sonates pour clarinette, op. 120; enfin, de nombreuses compositions de musique vocale, lieder, duos, chœurs spirituels et profanes.

Brahms, d'abord pianiste, s'est élevé peu à peu aux formes supérieures de la composition. En 1871, après l'exécution de son *Requiem allemand*, qui eut moins de succès à Vienne que dans l'Allemagne du Nord, après sa *Rhapsodie* (op. 55), son *Lied du triomphe* (op. 55), il était surtout considéré comme un maître de la musique chorale. Sur sa valeur comme symphoniste, les jugements de la critique sont loin d'être unanimes; mais ils lui accordent généralement une place élevée parmi les maîtres de l'art moderne.

De bonne heure, R. Schumann avait salué son « génie ». Brahms semble avoir été lié par cette flatteuse prédiction; il s'est senti tenu de la justifier; il s'est élevé, comme Schumann lui-même et suivant une évolution analogue, à des œuvres dont le genre ne constituait peut-être pas son vrai domaine. Ses admirateurs, nombreux en Allemagne, l'ont mis sur le même rang que Bach et Beethoven. De tels rapprochements sont indiscrets et pénibles. Il est à une aussi grande distance du second que du premier. Comme Beethoven, Brahms fut, à Vienne, un célibataire assez grognon, amateur de promenades à pied dans la campagne, vivant volontiers dans la solitude, empressé d'ailleurs à secourir certains membres de sa famille; comme lui, il a touché à un grand nombre d'airs populaires; il a beaucoup cultivé l'art de la variation; mais

ces ressemblances extérieures sont insuffisantes. Beethoven est un musicien poète et penseur; Brahms n'est qu'un musicien. Entre les deux, il y a la même différence qu'entre Gœthe et Ibsen, Corneille et Quinault. Beethoven met l'unité du sentiment ou de l'idée non seulement dans les diverses parties d'un quatuor, mais dans une série de quatuors; Brahms a un art fragmentaire, procédant par juxtapositions. L'un est un sculpteur à la façon de Michel-Ange; l'autre est un ciseleur-orfèvre. Considéré d'abord, et faussement, comme un révolutionnaire, Brahms n'a aucune des qualités qui plaisent chez les romantiques; le relief, la couleur, l'éclat manquent trop souvent à son orchestre. C'est un musicien d'intimité qui semblait appelé à exceller dans la petite composition. Souvent inspiré, doué d'un esprit critique plus encore que créateur, raffinant sur la technique, un peu subtil, n'ayant pas l'élan et la chaleur qu'on aime à trouver chez les hommes de génie, il a poussé jusqu'à la minutie l'art de l'analyse et du développement thématique. Il ressemble à un faiseur de dentelles qui aurait inventé un nouveau point. Ses tendances sont toujours vers la musique absolue; et les sentiments dont on croit reconnaître l'expression dans ses œuvres, — mélancolie, pessimisme, — sont moins des traits de caractère fondamentaux que d'inévitables effets du langage musical. Nietzsche dit le lui : « Il a la mélancolie de l'impuissance; sa musique n'est pas un résultat, mais une recherche de la plénitude [du sentiment et de la pensée]. » Si l'on fait le compte de ce qu'il emprunte, — c'est un maître copiste! — aux maîtres anciens ou à l'exotisme des maîtres modernes, ce qui lui reste en propre, c'est la *Sehnsucht* (un *désir* passionné, douloureux, de s'élever). Brahms veut faire grand, et il semble croire que pour arriver à la grandeur, les passions réelles sont plus un obstacle qu'un guide. La vie et ses circonstances particulières semblent ne pas exister pour lui. Il lui manque d'être largement humain. C'est essentiellement un maître du discours purement musical, un architecte des sons et des édifices construits avec des bouts de phrase. Ce qui le préoccupe avant tout c'est la *forme*, dont il a fortifié très sérieusement le culte, par la parole comme par l'exemple,

et qu'il conçoit en néo-classique (nullement à la façon de Liszt et de Wagner, que ses adversaires lui opposaient si vivement). En 1860, il signa (avec Joachim, B. Scholtz et J. O. Grimm) une « *Protestation* » contre la « nouvelle École allemande », c'est-à-dire contre Wagner, ce qui ne l'empêchait pas d'admirer, en artiste loyal, tout ce qui est admirable. C'est ainsi qu'il dit un jour au célèbre wagnérien Bruckner : « Vous êtes le plus grand symphoniste qui ait paru depuis Beethoven. »

Les quatre symphonies de Brahms sont des œuvres considérables. La 1re n'est pas exempte d'emphase. La 2e a plus d'agrément, un tour aimable rappelant Mendelssohn; l'*Allegretto* est une sorte de danse mélancolique, de couleur délicate, débutant par un motif qu'expose le hautbois. et qui, en passant aux violons, se transforme sans perdre une grâce charmante. La 3e symphonie, œuvre claire et de construction classique, a plus de délicatesse que de puissance, et la façon y est supérieure au sentiment. Une fausse profondeur dans les adagios, un effort visible pour atteindre à la hauteur de Beethoven, des développements un peu pénibles, une allure guindée de musicien très instruit et très réfléchi, tels sont les défauts que l'auditeur français peut reprocher à Brahms. La 4e symphonie a plus d'aisance et d'originalité. Pour la forme, elle est d'une construction admirablement sûre et très nette, avec des développements sobres et bien conduits; pour le sentiment — malgré l'*Allegro giocoso* si vif et si lumineux — elle est inquiète, mélancolique, et prend même, comme dans le *finale* (première phrase exposée par le trombone) un caractère funèbre. « Dans son ensemble, dit L. Laloy, et malgré la belle insouciance du troisième mouvement, la dernière symphonie de Beethoven est une œuvre de joie. »

— L'Autrichien ANTOINE BRUCKNER (1824-1896), qu'on opposait à Brahms dans des polémiques aussi vives que celles des gluckistes et des piccinistes, est une très intéressante et originale figure de la seconde moitié du XIXe siècle. Si Brahms a été placé parmi les épigones de Bach, Bruckner appartient à l'école de Liszt et de Wagner, bien qu'il fût d'une nature impulsive et naïve, étranger aux théories esthétiques, exempt, comme artiste, de toute disposition d'esprit agressive et, comme homme, de toute recherche inspirée

par la vanité. Son cas est un peu singulier. Fils, comme Schubert, d'un humble maître d'école, il écrivit sa première composition (la messe en *ré* mineur) à l'âge de quarante ans ; il avait passé la cinquantaine lorsqu'il fut connu, et la soixantaine lorsqu'il devint célèbre. Son œuvre est peu considérable : neuf symphonies, trois messes, un quatuor et un quintette à cordes, le Psaume 150, un *Te deum*, auxquels il faudrait ajouter plusieurs opuscules moins importants. Son rôle fut d'introduire le style de Wagner, avec sa libre allure dramatique et ses hardiesses, dans la musique d'église, puis dans la musique de concert : entreprise indiscrète, difficile, où les libertés de la forme n'étaient justifiées ni par une action dramatique précise, ni par le tempérament d'un compositeur auquel manquaient, dit un de ses compatriotes, « l'inquiétude d'un Faust ou l'ardeur d'un Prométhée ». Le public lui fit mauvais accueil, ce qui stimula une élite d'admirateurs enthousiastes. La critique viennoise était partagée en deux camps : celui des partisans de Brahms, avec l'antiwagnérien Hanslick (1825-1904), professeur à l'Université, critique influent, auteur de l'étude pénétrante *Vom musikalisch Schonen* (1854); et celui des partisans de Bruckner, avec Th. Helm (né en 1843), autre critique fort répandu dans les gazettes.

Au Conservatoire de Vienne où il était professeur d'orgue, de contrepoint et de composition, Bruckner eut un élève qui mit moins de temps que son maître à conquérir une haute renommée : Gustav Mahler (né en Bohême en 1860), célèbre comme chef d'orchestre et comme compositeur. Dans ses trois symphonies écrites en 1891, 1895 et 1896, œuvres de dimensions énormes, de technique puissante et d'imagination dévergondée, Mahler a repris avec énergie le dessein d'introduire l'art et l'esprit wagnériens dans la musique d'orchestre. Il a multiplié les instruments, et cherché de toute façon à reculer le plus possible la limite du « colossal ». Avec les cuivres, les bois et les cordes, et à l'aide d'une science consommée, il a fait, hors de l'ordre commun, ce que certains maîtres de chapelle du xvi[e] siècle, — les Agostini, les Benevoli, les Abbatini — avaient fait pour les voix. A une ardeur sauvage se mêlent des trivialités, des incohérences, parfois (comme dans la symphonie en *fa*) des surcharges philosophiques aussi vaines que compliquées ou puériles, et l'ensemble est pénible à l'auditeur, tout en laissant une forte impression.

A la différence de M. Mahler qui est l'adversaire déclaré de la musique à programme, M. Richard Strauss (1864) n'a écrit que des poèmes symphoniques sous les titres *Don Juan*, *Mort et Transfiguration*, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathoustra*, *Don Quichotte*, *Vie d'un héros*, la *Symphonie domestique*.... Celle-ci, qui a été exécutée plusieurs fois à Paris, est très représentative de la manière du maître et mérite de retenir l'attention. Trois personnages, ou plutôt trois idées abstraites dominent ce poème : — 1° celle de l'*Homme*, qui a la double faculté d'agir et de penser : de là deux thèmes qui s'enchaînent dès le début, l'un exposé par les violoncelles, l'autre par le hautbois; le premier représente la volonté de l'époux

dans le ménage; le second s'applique plus spécialement à son intelligence, à ses pensées ou à ses désirs : leur union détermine la force créatrice, l'élan passionné qu'expriment les violons (dès la 19e mesure), en une phrase très ample et chaleureuse. — 2° celle de la *Femme*, caractérisée par deux thèmes : l'un (violon) dit la fantaisie et le caprice de sa nature vive, légère, obéissant à l'impulsion du premier mouvement; l'autre (violon solo continué par la clarinette) dit le charme de sa grâce, la tendresse de son cœur. Et ces images sonores sont tantôt opposées, tantôt unies. — 3° celle de l'*Enfant*, auquel est adjugé un petit motif unique, chanté par le hautbois d'amour.

Ce sujet est excellent, simple, d'une haute généralité; nous aimons à reconnaître qu'il eût arraché des larmes à Rousseau et qu'il peut être directement rattaché aux conceptions de l'art qu'avaient les hommes de la Révolution. C'est aux sources profondes de la vie sociale que le musicien veut ramener la composition. Son défaut, c'est l'absence de mesure et de goût. Il y a, dans cette symphonie, surcharge, surabondance, jaillissement remarquable mais trop tumultueux et un peu vain des forces de l'expression instrumentale. Que d'affaires et de manières pour traiter un sujet qui tient, pour ainsi dire, dans la main : *Monsieur*, *Madame et Bébé!* Il y a des pages, des suites de pages, qui nous transportent sur les sommets, tout baignés de lumière et d'harmonie; mais la lassitude se fait sentir. Ces éclats de trompette, ces sons de cors bouchés sont des touches de couleur inutiles; dans certaines parties, on regrette un abus des dissonances et de ces jolies cacophonies de sauvages qu'aime l'école nouvelle; ailleurs, le contrepoint est excessif, trop maison américaine à dix-huit étages. Tout cela est gros et lourd; il y a des moments où on est oppressé, comme si on manquait d'air. — Et M. R. Strauss ressemble à M. Mahler du moins en ceci que l'un et l'autre confondent le beau avec l'énorme, le grand avec le colossal.

M. R. Strauss a écrit aussi pour le théâtre. Sa partition la plus connue, *Salomé* (1 acte, poème d'Oscar Wilde), a été représentée à Paris en 1907 : sujet violent et haut en couleur, d'un caractère ultra-romantique, dont à peu près rien n'est de nature à toucher, parce que tout est faux, contourné, conventionnel, gonflé d'un mauvais esprit de raffinement et d'outrance. Les personnages ne sont point humains; ils ressemblent à de gigantesques pantins habillés de costumes rutilants; les passions ne sont que des gestes de folie et de brutalité. La musique a essayé de suppléer à la vérité — seule source de poésie et d'émotion — en sollicitant toujours l'imagination et en maintenant jusqu'au bout l'auditeur dans l'attente de quelque chose de très pathétique. Elle reste cependant superficielle et décorative. Il y a quelque chose de grossier dans l'esthétique de M. R. Strauss, c'est cette idée que plus une œuvre est longue et énorme plus elle est belle. La quantité et la « fourniture » semblent avoir pour lui une importance capitale. Il réunit tous les actes en un seul bloc (une heure trois quarts de musique continue!), il

multiplie les instruments, il crée des difficultés d'exécution nouvelles, il accumule les parties en contrepoint, comme si, en tout, il voulait gagner une gageure ou s'emparer d'un record. Il y a peut-être en tout cela du génie, certainement une puissance extraordinaire, mais certainement il y a manque de goût. Nous ne pensons pas que la Vénus de Milo ou l'Apollon du Belvédère seraient plus beaux s'ils avaient la même hauteur que la tour Eiffel. A une maison de trente étages sur l'avenue n° .., l'artiste préférera la villa d'Horace, riante sous le ciel latin, avec son bouquet d'arbres et sa source vive, et, sous la treille, le jeune échanson couronné d'un simple myrte. L'art de M. Strauss est à l'opposé de celui d'un Bizet. Le premier vous étonne, le second vous charme; l'un vous éblouit, l'autre vous pénètre et vous enchante.

Les Hongrois. — En Hongrie, la musique a quelques éléments originaux, reconnaissables à la mélodie et au rythme, mais noyés, quand il s'agit d'un ouvrage de genre élevé, dans l'inévitable influence de Vienne ou de Bayreuth, et souvent contrariés par le désir même des compositeurs d'être joués sur les grandes scènes de l'étranger.

Le compositeur national est Franz Erkel (1810-1893), longtemps chef d'orchestre du théâtre de Pesth, auteur de 9 opéras sur livrets en langue hongroise, dont *Hunyady Lasslo* (1844) et *Bank Ban* (1861) eurent le plus grand succès. National aussi, mais à un moindre degré, fut Franz Doppler (1821-1883), célèbre virtuose de la flûte, auteur de *Benjowski*, d'*Ilka* (1849), de *Wanda* (1856), et d'un opéra allemand, *Judith*, écrit pour Vienne (1870). D'importantes contributions à la musique hongroise furent apportées par Michel Brandt Mosonyi, auteur d'ouvrages de vulgarisation et de 3 opéras, dont le dernier, *Maximilian*, fut accueilli par Liszt, à Weimar, en 1857. Au-dessous d'eux : Leo Kern, auteur d'un *Benvenuto Cellini* (Pesth, 1854), Guszti Fay, auteur d'une *Camilla, regina dé Volsci* (ibid., 1865).... Les contemporains Hans Koessler (1855), Odön de Mikalovich (1842), directeur du Conservatoire de Buda-Pesth, Léo Weiner (1885), Ernö de Dohnanyi (1877) subissent l'influence de Wagner et de Brahms. Jenö Hubay (1858) a un peu plus d'originalité; mais il n'y a pas encore un véritable courant de musique nationale, il n'y a que des tentatives. Les Tziganes qui, pour l'opinion générale, représentent la musique hongroise, sont des nomades amateurs de rythmes, de monodies à secousses soutenues, d'harmonies vulgaires, de syncopes, de mouvements vertigineux contrastant avec des mollesses morbides, tous ingrédients de qualité assez basse. En réalité, ils ne sont pas plus de Hongrie que de Russie ou d'Espagne. Ils ont une manière, des rythmes à eux, non des mélodies propres. Cependant de jeunes musiciens hongrois s'efforcent de combler cette lacune. M. Bela Bartok (1881) et M. Zoetan Kodaly (1882) essaient de retremper la musique de leur pays aux sources populaires. Leurs compositions rappellent cependant l'impressionnisme de M. Debussy et de M. Ravel; elles abondent en dissonances, en chromatisme, en jeux de timbres. Est-ce un nationalisme musical qui s'éveille? L'avenir le dira.

Les Belges. — Les musiciens de valeur ont toujours été nombreux en Belgique. Nous n'avons pourtant aucune œuvre de maître à signaler dans cette période; la plupart des compositeurs qui ont écrit pour le théâtre, anciens élèves du Conservatoire de Bruxelles ou de Gand, sont des virtuoses ou des techniciens, pour lesquels le drame lyrique fut un emploi passager du talent, non le point d'aboutissement d'une vocation spéciale. On peut distinguer le groupe des musiciens *flamingants*, et celui des Belges dont l'esprit était ouvert à l'art international.

Dans le premier groupe, moins caractérisé par la qualité de la musique que par la couleur locale et la langue des livrets, on trouve d'abord le chef de ce mouvement régionaliste, le très estimé Peter Benoit, né à Harlebeke (Flandre occid.) en 1834 († 1901, Anvers), dont l'activité s'est consacrée, sous de multiples formes musicales et littéraires, à la défense de l'esprit flamand. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur textes flamands (entre autres *De belgische Natie*, 1856); il vint à Paris en 1861, avec un *Roi des Aulnes* reçu, mais non joué, au Théâtre-Lyrique et, à partir de 1867, fut directeur du Conservatoire d'Anvers. Il dut surtout sa renommée à ses compositions chorales. Karl Miry, de Gand (1823-1889), professeur d'harmonie au Conservatoire de sa ville natale, a écrit aussi des opéras flamands (*De Keizer bij de boeren*, Gand, 1866, etc.). Nous citerons encore Jan van den Acker, J. Braun, Van Hoey, J. Dupont, Destamberg, August Tennstedt, Van Loo, Alex. Fernau, Edw. Blaes (qui fut professeur de basson au Conservatoire de Gand), Fl. Van Duyse, L. Hemelsoet, L. Hubené. Mertens, professeur de violon au Conservatoire d'Anvers, Ryssens, J. Blockx, Van Hœrzele, Léon Van Gheluwe, Ed. Grégoir, C. J. Souweine ont écrit des opéras-comiques flamands.

Dans le second groupe, plusieurs noms sont célèbres : Ad. Samuel, directeur (1871-1898) du Conservatoire de Gand, considéré comme un des maîtres de la symphonie, auteur des *Deux prétendants* (Bruxelles, 1851), de chœurs pour l'*Esther* de Racine, etc. Au-dessous de lui : Ch. Louis Hanssens, de Gand, représentant assez brillant de la jeune école belge, autodidacte, codirecteur, en 1834, du théâtre

italien de Paris; Lassen, originaire de Copenhague, dont l'opéra *Landgraf Ludwigs Brautfahrt* fut joué à Weimar, grâce à Liszt, en 1857, et qui écrivit *le Captif* pour le théâtre de Bruxelles (1868); Radoux, auteur des *Béarnais* (1866), ancien élève du Conservatoire de Liége alors qu'il était dirigé par le Français Daussoigne-Méhul; Kettenus, de Verviers (qui vécut à Londres de 1855 à 1896); Léop. Agniez, chanteur doué d'une magnifique voix de basse, dont *Harmold le Normand* fut joué (sans succès) à Bruxelles en 1858; Em. Verdyen, J. Conrardy, Duyssens, Jacques Steveniers, Ibuzio, A. Williame, Balthazar Florence....

Si nous quittons le point de vue du théâtre pour considérer la musique pure, la musique contemporaine nous offre des noms illustres dont l'influence dépasse de beaucoup les frontières de ce pays. Le premier est celui de Fr.-Aug. Gevaert (1828-1909), directeur du Conservatoire de Bruxelles, membre correspondant de l'Institut de France. Ce fut un très savant musicien, un maître universellement estimé pour son érudition. Rien de ce qui est musical ne lui était étranger, non pas seulement dans le domaine de la technique, mais dans celui de l'histoire. Compositeur, il le fut sans doute; mais là n'était point sa spécialité. Il y aurait même quelque cruauté à insister sur ses opéras, *Georgette* (1854), *les Lavandières de Santarem* (1855), *Quentin Durward* (1858), *le Diable au moulin* (1859), *le Château-Trompette* (1860), *la Poularde de Caux* (1861), *le Capitaine Henriot* (1864), *les Deux Amours* (1861). Nous mettrons au second rang, dans son œuvre, son *Nouveau Traité d'instrumentation* (Paris, 1863 et 1885) et son *Traité d'harmonie*, pourtant si plein, si riche de textes musicaux empruntés aux maîtres, mais d'un rigorisme dogmatique trop pythagoricien. Les deux monuments élevés par Gevaert à la science de l'histoire musicale, au milieu d'une multitude d'opuscules de valeur, sont *les Origines du chant liturgique* (1890) et surtout sa magistrale *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875-81, 2 vol.) avec l'édition et le commentaire des *Problèmes musicaux* d'Aristote. En matière de musique grecque, Gevaert avait une autorité européenne. Une approbation de lui était décisive, dans les cas douteux. Il fut l'objet de la

même vénération que Fétis, mais il la méritait par des qualités autrement solides.

Le successeur de Gevaert au Conservatoire de Bruxelles est Ed. Tinel, né en 1854 à Sinay (Flandre Orientale), dans le pays de Dufay, Okeghem, Obrecht, Josquin des Prés, Orl. de Lassus. Auparavant, il était directeur de l'École de musique religieuse à Malines. Il obtint, en 1877, le prix de Rome de Belgique avec la cantate la *Cloche* de Roland. Il a écrit surtout de la musique d'église, de la musique chorale. Son oratorio *Franciscus* (1888) est une œuvre considérable, extrêmement mélodique, claire et sincère, où nulle complication ne vient suprendre l'auditeur, où des motifs conducteurs le guident à travers le poème. Depuis Mendelssohn et Schumann, aucun oratorio aussi mélodique n'avait paru. Cette musique est apparentée par sa limpidité à Haydn, à Mozart, aux Italiens du XVIIIe siècle, et par son sentiment, par sa noblesse soutenue, à Schumann. La fête du début, donnée chez le patricien d'Assise, est un peu construite comme la fête chez Capulet, de Berlioz : elle est coupée soudain par la « Ballade de la Pauvreté » chantée par François. La 2e partie peint la vie de St François dans son cloître. St François est traité comme un ange. A citer dans cette partie deux hymnes : le *Chant du soleil* et le *Chant de l'amour* (chant et récitatifs mêlés). La 3e partie est consacrée à la mort et à la gloire de St François.

C. Franck, qui a été formé par le Conservatoire de Paris, ne saurait être sans injustice enlevé à la Belgique où il est né, dont sa famille était originaire et qu'il reflète plus peut-être que la France, dans sa musique grave et tendre d'où la joie est à peu près exclue. C. Franck n'a pas d'héritier plus direct en Belgique, ni peut-être en France, que Joseph Jongen, qui a déjà écrit un grand nombre de compositions de musique de chambre, d'œuvres symphoniques, de mélodies, empreintes de sentiment sincère, d'une abondance mélodique, d'une couleur d'harmonie remarquables. Nous citerons les deux *Sonates* pour piano et violon, le *Quatuor* piano et cordes dont le scherzo est une merveille de grâce et d'esprit, le *Trio* pour piano, violon et alto, dont le final a un élan de gaîté assez rare chez ce compositeur plutôt sérieux et mélancolique; le *Concerto* pour

violoncelle, celui pour violon. Ces œuvres, où les idées mélodiques foisonnent, où tout annonce un poète des sons, originales et cependant nullement entachées de complications voulues et d'adresses factices, portent la marque d'un des compositeurs les mieux doués de l'école moderne.

M. Nicolas DANEAU, directeur du Conservatoire de Tournai, appartient aussi à la jeune école belge. *Linaris*, son drame lyrique, dont l'action se déroule en Corse, est une œuvre dramatique, expressive, où passent des mélodies parfois grandiloquentes. L'écriture trahit l'influence wagnérienne.

Bibliographie.

— WALTER NIEMANN, *Die Musik Skandinavien* (Leipzig, Breitkopf, 1906); EUGÈNE D'HARCOURT, *la Musique actuelle dans les Etats scandinaves* (Mission du gouvernement français, III, Paris, 1909); Revue *Die Musik*, n° spécial : *Skandinavien* (août 1904) : art. de Tolbias Norlind sur la *Musique suédoise*; Rudlof M. Breithaupt, sur *Grieg*; Wol. Behrend, sur *Weyse et Kulhan*; Dr. Karl. Flodin, sur la *Musique finnoise*; Angul Hammerich, sur *Niels W. Gade*. — « La musique anglaise de 1870 à nos jours », par Charles MACHAN, dans l'*Encyclopédie de la Musique* publiée sous la direction de Lavignac. *Musiciens anglais*, par STREETFEILD (traduction de Pennequin), 1913. *Groxe's Dictionary of Music and Musicians* (*passim.*). — PEDRELL : *Pour notre musique* : Barcelone, 1893. Traduction par Bertal. SOUBIES : *Musique russe et espagnole*, Paris (1896). PIERRE AUBRY : Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire, hors de France, *Revue Musicale* de 1905, p. 131 et suiv. Add. la bibliographie des chap. XV et XVI.

CONCLUSION

CARACTÈRES DE L'ÉVOLUTION MUSICALE CONTEMPORAINE

Résumé. — Caractères de l'évolution musicale contemporaine. — Les « matériaux » de la musique. — Grandeur et déclin de la gamme d'*ut* majeur. — Rajeunissement des modes et des rythmes anciens. — Chromatisme et diatonisme, tonalité et atonalité. — L'hérésie officielle du « tempérament ». — L'œuvre d'art de demain.

L'histoire de la musique peut être résumée dans celle des quatre grands courants qui l'ont successivement alimentée et dirigée :

1° Le courant gréco-latin, qui, parti de la Grèce, passe en Asie Mineure, en Syrie, en Égypte, à Byzance, puis en Italie, à Milan et à Rome, et, une fois à la cour des Papes, se répand de là sur tout le moyen âge chrétien : sa doctrine est fondée sur les trois intervalles primordiaux, l'octave, la quinte, la quarte (2 : 1 ; 2 : 3 ; 4 : 3) et se personnifie dans le nom de Pythagore ;

2° Le courant anglo-flamand, étranger à la tradition pythagoricienne, qui propage le contrepoint ou polyphonie ; son influence pénètre en Bavière par Lassus, en Italie par Willaert, qui vient à Rome, puis à Ferrare, est, en 1572, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, et contribue à la création du courant suivant ;

3° Le courant italien, qui a deux branches, l'école vénitienne (les Gabrieli) et l'école Romaine (Palestrina).

Celui-ci crée le style où le contrepoint n'est plus le but, mais le moyen de la composition ; son action s'étend sur l'Italie, sur l'Espagne (Vittoria). Dans une seconde période les créateurs italiens du genre représentatif donnent une forme très expressive et nouvelle du drame lyrique et, avec Lulli et Monteverde, exercent leur influence non seulement sur les peuples latins, mais même en Allemagne :

4° Enfin, le courant allemand, qui, avec Bach, Haydn et ses successeurs, crée la symphonie et la musique de chambre, et, avec Weber, le romantisme musical, en donnant une suite aux dernières compositions de Beethoven. Ce dernier courant a une fonction universelle et mondiale, mais qui est près de finir.

Les cadres de l'histoire ont été ainsi remplis par l'action successive de quatre grandes races, de quatre civilisations. Chacune d'elles a imposé à l'Europe un idéal déterminé par son caractère propre et de nature à former, au total, un ensemble complet. Dans cette œuvre d'éducation commune, les Grecs, amis de la simplicité et de la sérénité, ont transmis au moyen âge le chant monodique, et, ce qu'on croyait alors plus précieux que tout le reste, ils ont créé une doctrine. Les Anglais, dont l'art primitif était étranger à toute analyse théorique, ont trouvé le chant à plusieurs parties, avec les accords de tierce et de sixte, non admis par les théoriciens grecs, mais dont leur instinct naturel avait su apprécier le charme. Les Flamands, créateurs d'un art formel jusqu'à l'excès, ont donné les premiers modèles du contrepoint : dans ces formes, les Italiens ont mis l'expression dramatique et les Allemands ont versé ensuite la pensée et la poésie. En se combinant, ces divers éléments ont abouti à l'épanouissement de l'art classique et romantique. C'est cette dernière période dont nous observons aujourd'hui la dissolution très nette en même temps que le renouvellement encore trouble ; mais des forces d'avenir s'élaborent manifestement. La Russie et la France ont été, l'une après l'autre, les foyers les plus actifs de ce renouveau dont nous voudrions indiquer les tendances et quelques caractères.

Nous avons déjà exposé le principal : le *nationalisme* voir chap. XX, XXI, XXII).

*
* *

Toute musique est constituée, en dehors de l'élément intellectuel et moral qui est l'expression de la personnalité des compositeurs, par des « matériaux » avec lesquels les constructions sonores sont édifiées. Nous les avons étudiés ailleurs dans leurs origines historiques, dans leurs rapports avec la vie sociale[1]. Quelques-uns ont subi en ces dernières années des variations importantes, qui sont loin d'être fixées.

La gamme d'*ut*, qui règne et gouverne sans partage depuis deux siècles, se voit menacée de divers côtés, et d'abord, par les gammes ou échelles antiques de *mi*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, dépossédées jadis par elle et qui n'avaient trouvé un dernier asile que dans les mélodies populaires et les chants liturgiques. M. M. Emmanuel s'est déclaré leur chevalier avec l'enthousiasme d'un poète-musicien. Il les a relevées: il les a parées de riches harmonies modernes et les a introduites dans des œuvres délicates, comme ses *Odelettes anacréontiques,* ou dramatiques, comme son opéra de *Prométhée*. Ce n'est pas une entreprise tout à fait isolée. D'autres compositeurs se servent parfois des échelles anciennes (consciemment ou non, peu importe), mais en tout cas d'une façon plus accidentelle : tels M. Cl. Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, au début de la partition par exemple; et M. P. Dukas dans *Ariane et Barbe-bleue* (voir notamment le « Chant du souterrain », p. 72 de la partition pour piano, qui est écrit sur le mode mineur des Grecs). Les Russes en font aussi un fréquent usage.

Est-ce là un phénomène de nature à se généraliser, et à devenir un facteur important de rénovation musicale? L'avenir le dira. Il procure, en tout cas, aux compositeurs, de nouvelles ressources pour exprimer une pensée chaque jour plus complexe et plus subtile.

La gamme diatonique d'*ut* est aussi contrainte de faire une petite place à côté d'elle à la *gamme par tons*, ou *atonale*, dont le voisinage, d'ailleurs, n'est pas bien dan-

1. *La Musique, ses lois, son évolution*, par Jules Combarieu, 12e édition, Paris, 1914, p. 113 et suiv.

gereux. La gamme par tons, bien qu'assez en faveur, n'est qu'un accident et ne saurait être érigée en système. Elle est rebelle aux modulations et dès maintenant destinée, à cause de sa stérilité, à rester une exception.

La *gamme chromatique*, au contraire, est une rivale pleine de vie et d'ambition, et ses prétentions s'échauffent de toutes les conquêtes qu'elle a récemment réalisées. Le chromatisme pénètre par mille fissures dans le diatonisme et menace de l'envahir. César Franck en a fait le premier un usage assez fréquent, mais qui se concilie avec un goût très vif pour la tonalité. La polyphonie moderne en est de plus en plus ornée. Ce phénomène musical peut avoir de sérieuses conséquences. La gamme diatonique engendre une *tonalité*, caractérisée par la tonique et la dominante et par des modulations qui, s'enchaînant suivant des lois qui sont le fondement de l'école classique, donnent au morceau de musique ce ton, cette couleur franche et nette, que l'auditeur inexpérimenté lui-même sait aisément reconnaître et qualifier. La gamme chromatique, quand elle sert de base à l'harmonie, n'a pas cette vertu ; elle produit une *atonalité* d'où résulte une coloration diffuse, subtile, imprécise, que les compositeurs « avancés » appellent « l'atmosphère » et qu'ils se flattent de répandre autour de leur pensée musicale, quand vraiment ils en ont une.

Si, cependant, la tonalité fondamentale est encore le plus souvent observée, beaucoup de compositeurs contemporains s'efforcent d'en atténuer le caractère et la signification. Les modulations de plus en plus fréquentes, l'emploi systématique des appogiatures et des notes étrangères à l'accord, la faveur donnée aux intervalles de seconde et aux transitions chromatiques, tous ces procédés à la mode ont pour effet d'envelopper d'un brouillard la tonalité qui, chez ces musiciens, est encore présente, mais souvent invisible.

La *rythmique*, exclusivement constituée, depuis la Renaissance, par les modes binaires et ternaires, le temps fort, la barre de mesure et la carrure, n'a pas échappé à ce besoin de renouvellement. Les formes classiques vont peu à peu s'altérant, se brisant, et finissent par n'être plus employées que comme exception. Le chan-

gement de mesure à de courts intervalles devient fréquent. L'art nouveau pratique aussi ou reprend l'emploi des mesures où un mètre pair est associé à un mètre impair $\left(\text{mesure à } \frac{7}{4}, \text{ ainsi indiquée : } \mathbf{C}\,\frac{3}{4}\right)$. Parfois, au contraire, il se plaît à des formes qui sont en opposition avec la mesure (tel le début du Prélude de *Parsifal*, etc.). Le rythme en somme, comme chez les Grecs, tend à s'assouplir et à s'émietter, afin de s'adapter à toutes les exigences d'une pensée musicale de plus en plus variée.

*
* *

La raison d'être de ces « matériaux », c'est l'agrément de l'oreille, de l'oreille commune, de celle de tout le monde, dont la structure détermine des impressions moyennes, d'où on tire ensuite des règles générales de composition. Il faut reconnaître que cette oreille accepte aujourd'hui des dissonances qu'elle rejetait avec horreur il y a quelques années. Elle s'affine, ou, en tous cas, s'habitue. Parviendra-t-elle, comme celle des Grecs anciens, à discerner des intervalles plus petits que le demi-ton? C'est possible, bien que le quart de ton grec ait été l'objet de sérieuses contestations [1]. Déjà le violoniste qui accorde son instrument est sensible à des différences d'une délicatesse extrême. Mais quelle que soit l'étendue du champ sonore et sa divisibilité théorique, il faut que les rapports des sons entre eux soient facilement saisissables à l'oreille commune, et on ne peut envisager que dans un avenir encore obscur des modifications sérieuses à un régime qui est justifié par des raisons d'ordre social.

Le *tempérament* qui a eu pour objet de confondre les dièses et les bémols, et, comme l'a dit spirituellement M. C. Saint-Saëns, de faire entrer l'esprit du clavier dans le monde, sera une force relative d'opposition à l'introduction d'un chromatisme plus fragmenté. Il « est devenu le tyran dévastateur de la musique par la propagation sans limites de l'hérétique enharmonie. De cette

1. Voir *La Musique, ses lois, son évolution*, p. 125.

hérésie est sorti presque tout l'art moderne. Elle a été trop féconde pour qu'il soit permis de la déplorer. Mais ce n'est pas moins une hérésie destinée à disparaître en un jour *probablement fort éloigné*, mais fatal[1] ».

*
* *

Si, nous plaçant à un point de vue différent, nous considérons maintenant la musique dans sa réalité vivante, et si nous faisons la synthèse des observations présentées dans les chapitres précédents, nous constatons qu'elle est sollicitée par des forces contraires entre lesquelles elle hésite et s'évertue cependant à chercher sa voie.

Le scepticisme à l'égard de l'autorité des vieilles disciplines, le goût de l'exotisme favorisé par le développement des relations internationales, la recherche de la nouveauté et de l'originalité à tout prix, enfin cette exaspération de l'individualisme qui est spéciale à notre époque, ont créé une situation où la musique est aussi troublée que la politique. En France, par exemple, nous avons un art classique attaché à la tradition, aimant la clarté mélodique et rythmique; il est représenté par le Conservatoire, par les concours annuels de l'Institut, et par quelques compositeurs restés fidèles aux vieux chefs-d'œuvre. Cet art-là ne peut être comparé ni à un courant ni à une mare stagnante, mais à ces bassins peu profonds et cerclés de marbre qui ornent le parc de Versailles. Ailleurs, il y a une vie plus impétueuse et plus incertaine. Nous avons un néo-wagnérisme qui, tout en se flattant d'indépendance, suit l'impulsion donnée par la *Tétralogie*; une école naturaliste et nationaliste française et sa parente éloignée, l'école italienne, celle du *vérisme* dans le drame lyrique; un courant russe; une religion debussiste; il y a la famille de Massenet; il y a celle de C. Franck; il y a aussi les anarchistes musicaux, les nihilistes, les impressionnistes purs, on ne sait comment les appeler : tous, compositeurs très adroits, mais dont quelques-uns oublient que pour créer un entraînement réel, il faut avant tout une personnalité, une conviction profonde, une suite dans les

1. C. Saint-Saëns, *Portraits et souvenirs*, p. 21.

idées et dans les efforts tendant vers un idéal bien défini, et puis ce don mystérieux, cette étincelle de génie sans laquelle les œuvres durables sont impossibles.

Jamais la musique n'a été plus savante, n'a employé des « matériaux » plus variés et plus nombreux. Quand un mode d'activité artistique est arrivé à un maximum d'adresse et à une sorte de limite dans la recherche de la difficulté ou de la complication, il est habituellement suivi d'une réaction marquée par un retour à une simplicité systématique et volontiers exagérée. Le fait s'est produit dans l'histoire de la poésie où les écrivains si savants de la fin du Moyen âge et de la Renaissance ont eu pour successeurs la série des poètes qui commence à Malherbe. On le retrouve dans l'histoire de la musique; ainsi, après avoir poussé jusqu'à l'abus la science du contrepoint et de la polyphonie vocale, la musique du XVIe siècle a eu ce point terminus : l'invention ou la remise en honneur du récitatif. Ce dévergondage de polyphonie instrumentale auquel nous assistons présentement aura-t-il une conclusion analogue et nous ramènera-t-il à une simplicité d'autant plus grande que la recherche de la complexité aura été plus vive?

Qui pourrait le savoir? Qui pourrait, sans témérité, prédire ce qui sortira du désordre et de l'inquiétude qui caractérisent le temps présent? De tous côtés on tâtonne, on ébauche des plans de Jérusalem nouvelle; on est ballotté entre l'envie de tout renverser et la nécessité de bâtir autre chose : on attend et on espère; on a confiance dans l'avenir. Demain peut-être surgira le génie ardent et inspiré, qui créera la formule nouvelle et entraînera la foule. C'est lui qui organisera ce chaos et fondera la cité future.

Les grands musiciens ressemblent aux saints qu'embrase la foi. Les *violents* seuls entrent dans le royaume de Dieu. Pour faire une belle symphonie ou un beau drame lyrique, il faut que le musicien soit en communion avec les âmes et qu'il ait en soi, selon la parole de d'Annunzio, une ardeur semblable à celle de l'ouragan : entendez par là une conviction profonde, une plénitude débordante de sentiment, et, en plus, le mouvement, la tendance irrésistible à la prise de possession complète et toute-puissante du monde moral, l'impatience de magnifier la vie à l'aide de

l'orchestre, la volonté d'entraîner, de ravir la foule. C'est Schiller qui a fait cette excellente observation : au théâtre, peu importe (pour l'effet esthétique) la vertu ou la canaillerie d'un personnage : l'essentiel, c'est l'énergie de la volonté dans l'action. Ainsi s'explique la beauté grandiose des rôles de Clytemnestre, de Médée, de lady Macbeth, de Richard III, de Rodogune. Pareillement, il n'est qu'une chose qu'on puisse et qu'on doive demander (avec un maximum d'orthographe) à un artiste : c'est l'*intensité du sentiment*. L'artiste doit accumuler en soi, comme une électricité redoutable, toutes ces forces du penser, du sentir et du vouloir qui sont diffuses dans les multitudes inconscientes ou non inspirées, et les laisser ensuite en explosion continue. S'il a cette qualité primordiale, l'intensité du sentiment, il a toutes les autres ; d'abord, et forcément, il a la plus précieuse : il est net; on ne se trompe pas sur ce qu'il a voulu dire; ensuite, et par un autre corrollaire fatal, il crée la sympathie.

Aujourd'hui, quiconque a l'ambition de faire « une œuvre », dans n'importe quel genre, doit former en soi, par la concentration du talent et de la volonté, une force dont l'expansion ne connaîtra pas d'obstacles. Le véhicule du grand art n'est pas le carrosse de Mab, mais le char de feu du prophète Élie. Les timides, les adroits qui n'ont que de l'adresse et s'évertuent à faire illusion, sont vaincus d'avance. Le public veut avant tout des personnalités puissantes. Et, sauf les opuscules qui ne sont que mollesse ou agréments de façade, la musique contemporaine tendra à cela, soulever les âmes et les emporter « comme l'ouragan ».

Bibliographie.

JULES COMBARIEU, *la Musique, ses lois, son évolution*, 13e édition, Paris, 1914. — Du même auteur, *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*, suivi d'un essai sur l'archéologie musicale du XIXe siècle, Paris, 1897. — Cf. du même auteur, Cours du collège de France sur les modes anciens et leur transposition dans la musique moderne, *Revue Musicale* de 1906, p. 235 et suiv. — ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1914. — MAURICE EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, 2 vol., Paris, 1911. — RIETSCH, *la Musique dans la seconde moitié du XIXe siècle* (dans la collection des « Études de scène musicale, Breit, n° 15, Leipzig, 1901). — H. E. WOOLDRIDGE, *The Oxford history of music*, Oxford, Clarendon Press, 1901.

TABLE DES MATIÈRES[1]

TOME TROISIÈME

DE LA MORT DE BEETHOVEN AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

1. Voir, à la fin du tome II, la table des tomes I et II.

III. — LES COURANTS NOUVEAUX

CONCLUSION

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'AUTEURS, DES SUJETS TRAITÉS ET DES TEXTES CITÉS.

Les noms de personnes (auteurs, compositeurs, etc.) sont imprimés en PETITES CAPITALES (ADAM);

Tous les autres noms (sujets, instruments, genres, titres, etc.) sont en *italiques* (*avesta, basse, ballets, chansons*);

Les chiffres romains (I, II, III) désignent le numéro du volume; les chiffres arabes (309) la page du volume; un point et virgule sépare les séries de pages correspondant à chaque volume; les chiffres arabes en italiques (*469* à *473*) indiquent qu'un même sujet est traité dans l'ensemble des pages comprises entre ces limites.

1228-14. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 1-18.

